فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف: أ. د. حسن البندارى



- محمد بن إدريس الشافعي في مصر.
- الشاعر فهد العسكر والمرأة.
- القيم الأخلاقية للعربي من خلال الشعر الجاهلي.
- مسائل في إعلال المعتل وتصحيحه.
- لفظ "مع" بين الإسمية والظرفية.
- مدلول العبادة وصلته بالهداية.
- اتجاهات النقد الموسيقي المعاصرة للحركة الموسيقية في أوربا في القرن التاسع عشر.
- دور الرقص التاريخي في بعض عروض الباليه الكلاسيكي.



رابطة الأدب الحديث

الجزء الثاني والعشرون

ديسمبر ٢٠٠٣

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصبغة التراثية والصبغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة.
ت: ٢٩٢٤٦٩٥

لوحة الغلاف
للفنانة زينب السعودي

فكروإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٣٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة ـ روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات ـ جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٣ ـ ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد ـ القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

الجزء العشرون

مستشارو الجزء الثاني والعشرين

- أ.د. أحمد كشك
- أ.د أحمد يوسف
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د. رتيبة الحفني
- أ.د. رضا رجب
- أ.د. زين نصار
- أ.د علية عبد الرازق
- أ.د. سهير لطفي
- أ.د. سهير عياد
- أ.د صبري إبراهيم السيد
- أ.د. طه وادي
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- أ.د. عبد الفتاح عثمان
- أ.د. عبد الوهاب المسيرى
- أ.د. عواطف عبد الكريم
- أ.د. فاطمة موسى
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.د. محب سعد إبراهيم
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد بلتاجي
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد الحميد سالم
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
- أ.د. محمد عناني
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. نورية الرومي

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الثاني والعشرين

في نهاية السنة الخامسة

د. حسن البنداري

بهذا الجزء الثاني والعشرين يكون عمر إصدار "فكر وإبداع" قد بلغ خمس سنوات، حيث ظهر الجزء الأول في يناير ١٩٩٩.. وقد حظى هذا الإصدار بترحيب الأوساط الجامعية والعلمية في مصر وخارج مصر، وهو ما دعا إلى مواصلة الجهد والعمل الخالي من الصخب والضجيج، ليمكن له أن يقدم رسالته العلمية، والفكرية في هدوء وسلام.

وكانت حصيلة هذه السنوات الخمس (٢٣٤ بحثًا) مكتوبة باللغة العربية، وباللغات الإنجليزية، والفرنسية، والصينية، والفارسية، والإيطالية، والأسبانية..

ويشتمل هذا الجزء الثاني والعشرون على بحوث باللغة العربية، وبحوث أخرى بغير العربية.

أما البحوث العربية فهي (محمد بن إدريس الشافعي في مصر)، للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، و"الشاعر فهد العسكر والمرأة" للدكتورة/ نورية الرومي، و"القيم الأخلاقية للعربي من خلال الشعر الجاهلي" للدكتور / صالح مفقوده. و"مسائل في إعلال المعتل وتصحيحه" للدكتورة / مها الميمان، و"لفظ "مع" بين الإسمية والظرفية والحرفية" للدكتور / طارق النجار، و"مدلول العبادة وصلته بالهداية" للدكتورة / رجاء عودة، و"اتجاهات النقد الموسيقي المعاصرة للحركة الموسيقية في أوربا في القرن التاسع عشر"، للدكتورة / سهير طلعت. ودور الرقص التاريخي في بعض عروض الباليه الكلاسيكي" للدكتورة / نيفين الكيلاني.

وأما البحوث غير العربية فهي "ترجمة أسماء الأعلام" للدكتورة كاميليا صبحي، (وهو بالفرنسية)، و"ثلوج من المرمر، للكاتب محمد ديب : قصة الغياب) للدكتورة / منيرة مصطفى (وهو بالفرنسية)، و (مفهوم إثبات الذات في الأدب النسائي : دراسة تحليلية مقارنة بين الأديبات السعوديات والأمريكيات)، للدكتورة / عفاف (عفت) جميل خوقير، وهو بالإنجليزية، و"حياة ماريانا أكوريا بين الكتابة المسرحية والروائية" للدكتور / أحمد المغربي (وهو بالإيطالية).

والله تعالى ولي التوفيق

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدى

محمد بن إدريس الشافعي - في مصر

د. محمد عبد المنعم خفاجي(*)

(١)

في يوم الخميس أول ربيع الثاني عام ١٩٩ هـ التاسع عشر من نوفمبر عام ٨١٤م أي منذ نحو إثنى عشر قرنا ميلادياً وفد على مصر الفسطاط من مكة المكرمة عالم قريش وأمامها محمد بن إدريس الشافعي، ومعه إبنه أبو عثمان محمد (-٢٣٢هـ)، ومعه كذلك زوجه حميدة حفيدة الخليفة الثالث عثمان بن عفان، رضى الله عنه، وبنتاه زينب وفاطمة، وذلك للإقامة الدائمة فيها، وكان في ركبه تلميذه أبو بكر الحميدي (-٢١٩هـ).

وكانت شهرة محمد بن إدريس العلمية ملء الأسماع والبقاع، فالعالم الإسلامي كله يذكره بالخير والتقدير والإكبار. وصادف دخوله الفسطاط دخول نائب والِي مصر الجديد، الأمير العباسي، عبد الله بن عباس بن موسى، وكان الخليفة المأمون (١٩٨-٢١٨هـ) قد ولى العباس بن موسى على مصر، فبعث إبنه عبد الله إلى الفسطاط نائبا عنه في حكم البلاد فدخلها في اليوم الذي دخل فيه الشافعي مدينة مصر وعاصمتها، وقبلة الإسلام فيها، الفسطاط. ونزل ابن إدريس فيها على أخواله من الأزد، ثم كان في ضيافة عبد الله ابن عبد الحكم القرشي (١٥٥-٢١٤هـ)، وهو صديقه وزميله في طلب العلم في حلقة الإمام مالك، رضى الله عنه، في المدينة المنورة.

وأخذ ابن إدريس يتردد على جامعة، أو جامع، الفسطاط، للصلاة ولحضور حلقات العلم فيه وكان أبو رجب الخولاني العلاء بن عاصم يتولى إمامة الجامع العتيق، جامع عمرو، أو تاج الجوامع، ويلقي قصص السيرة والفتوح، في إحدى حلقاته، وكان الشافعي يصلي خلفه، ويقول فيه : ما صليت خلف أحد

(*) أستاذ الأدب العربي - جامعة الأزهر.

أتم صلاة من أبي رجب (1) ..

وهـا هو ذا ابن إدريس عالم قريش ، " الذى ملأ طباق الأرض علما " كما وصفه الإمام أحمد بن حنبل (١٦٤ – ٢٤١ هـ) يجلس فى جامعة الفسطاط ، فى حلقة علمية خاصة به ، ومن حوله إبنه أبو عثمان ، وتلميذه الحميدى ، ومحمد (١٨٢ – ٢٦٨ هـ) إبن صديقه القرشي عبد الله بن عبد الحكم ، وكان محمد كأبيه مالكيا ، ولكنه انس بالشافعي ، ووثق بعلمه ، ورغب فى الإفادة منه ، فأخذ يتردد علي حلقة صديق أبيه ، وخاف المالكيون ذلك وأنكروه ، لما فيه من وضوح الإنصـراف عن المذهب إلى مذهب الشافعي ، وشكوا إلى أبيه فأخذ يخفف من حدتهـم ، ويهـدئ من ثورتهم ويقول لهم إن إبنى محمدا شاب صغير ، يحب أن يستمع إلى الآراء وأن يناقشها .

ثم كان إذا انفرد بإبنه يقول له : يا بنى ، الزم ابن إدريس ، وكان عبد الله ابن عـبد الحكـم إمامـا جليلا ، تصدر زعامة المذهب المالكي وتدريسه فى جامعة الفسـطاط ، وألف كتبا فيه ، وأبناؤه الثلاثة : عبد الحكم (٢٣٧هـ) ومحمد(٢٦٨هـ) ، وعـبد الرحمن المؤرخ ، كانوا نجوم الفسطاط ، ملأوا آفاقه علما وفضلا ، وقد جلسوا فى حلقة ابن إدريس ، وأفادوا من علمه ، وكان عبد الرحمن هـن أحرصهم على التردد عليها وكانت أسرة عبد الحكم فى الفسطاط أسرة جاه ومجد وعلم يأوى إليها العلماء والأدباء والشعراء ويستظلون بظلها ويلقون الكثير من برهم وكرمهم .

وتعهـد ابن إدريس بالبر والرعاية ، وكذلك السيدة نفيسة بنت الحسن الأنور حفـيدة زيـد بـن الحسن بن علي(١٤٥–٢٠٨ هـ) وكانت قد هاجرت إلى الفسـطاط عـام ١٩٣ هـ ، وأقامت فيه ، فرارا من إضطهاد العباسيين للبيت العلـوى ، وظلت فى مصر هى وزوجها : إسحاق بن الإمام جعفر الصادق رضى الله عنهم ، وعاشت فى الفسطاط خمسة عشر عاما إلى أن وافاها الأجل عام ٢٠٨ هـ ، وكانت حفاوتها بابن إدريس لا تعادلها حفاوة .

ورأى الـناس عالما من قريش ، يجلس فى جامعتهم للتعليم ، يصلى فلا يرون

---

(1) ١٣٥ ، ١٣٦ جـ ٢ – حسن المحاضرة للسيوطى .

أحســن صلاة من صلاته ، ويتحدث فلا يسمعون أعذب حديثا من حديثه ، مع صباحة وجهه،وواسع كرمه،وعلو كعبه،فإفتتنوا به،وواظبوا على الجلوس في حلقته

وخف إلى مجلس بن إدريس العلمي في جامعة أو جامع الفسطاط : البويطــي (– ٢٣١ هــ) والربيع الجيزى (– ٢٥٦ هــ) ، والمزنى (– ٢٦٤ هــ) ، والربيع بن سليمان المرادى (– ٢٧٠ هــ) ، ويونس بن عبد الأعلى (١٧٠ – ٢٦٨ هــ) ، وغيرهم .

واتســعت حلقته اتساعاً كبيراً ، حيث أخذ الشافعي يلقي محاضراته في الفقه وأصــوله وفى التفسير والحديث ، وفى اللغة والأدب على الطلاب ، ويملى عليهم رسائله وكتبه .

ومع أن حلقات العلم في جامعة الفسطاط كانت : كثيرة وكبيرة إلا أن حلقة ابــن إدريس كثر طلابها ومريدوها كثرة مذهلة ، وصارت بكثرة المترددين عليها أكثر الحلقات،وأعظمها أثرا فى خدمة الدين واللغة والأدب .

وكــان ابن هرم يكتب للأستاذ الجليل ابن إدريس ، والبويطى يقرأ له الدرس والطــلاب يســمعون ثم يكتبون ، وفى زاوية الخشابية بالمسجد الكبير – الجامعة الإسلامية الأولى في مصر – التي عرفت بزاوية ابن إدريس كان نسكه وعبادته – وكان يجلس فيها ليكتب ، ومن حوله تلاميذه ومريدوه .

ولما وقف الإمام الشافعي على قبر الليث بن سعد (٩٣ –١٧٥ هــ)،قال : لله درك يا إمام لقد حزت أربع خصال لم يحزهن عالم ، العلم والعمل والزهد والكرم

وكان يبدأ دروسه بالقرآن وتفسيره ، ثم بالحديث وعلومه ، ثم بالفقه وأصوله ، ثم بالعربية وعلومها .

وكــان يقــول : من تعلم القرآن عظمت قيمته ، ومن كتب الحديث قويت حجته ، ومن نظر في الفقه نبل قدره ، ومن نظر فى اللغة رق طبعه ، ومن نظر فى الحساب جزل رأيه . وكان يناظر سرج الغول الشاعر الأديب في الأدب والشعر والنقد ، وكان لسرج حلقة أدبية كبيرة فى الجامع العتيق .

وكــان لابد أن يغضب المالكيون خوفا على مكانتهم الروحية التي زعزع منها ابــن إدريس ، إذ لم يصبحوا فى الصدارة كما كانوا من قبل،حتى أن"فتيان بن أبي السمح"المالكى الفقيه ناظر الشافعي،وأسرف في اللدد والخصومة فى مناظرته ،ووجه

إلى ابن إدريس كلاماً لا يصح أن يقال له ، فعلم أمير مصر بالأمر ، فعاقب ابن أبي السمح عقابا شديدا زاجرا ، وأخذ تلاميذ " فتيان بن أبي السمح " يطاردون كل من يذهب إلى حلقة الشافعي ، غضبا لأستاذهم ، وجاء عيسى بن المنكدر قاضي مصـــر فيما بعد على مدى عامين (٢١٢ – ٢١٣ هـــ) إلى الأستاذ العظيم ابن إدريس يلقي عليه اللوم لأنه أحدث مذهباً جديداً ، ولكن الجماهير كانت بالمرصاد لكل من حاول أن يمس مكانة الأستاذ الجليل ، كما كان والي مصر " السري " (المتوفى عام ٢٠٥ هـــ) بالمرصاد لإبن أبي السمح حيث عاقبه عقاباً رادعاً .

وكان الإمام ابن إدريس يذكر مكة المطهرة في شوق كبير إليها ، ويذكر إمام بغـــداد أحمـــد بن حنبل (١٦٤ – ٢٤١ هـــ) بالشوق والحب و يقول : " لقد وعدني أحمد أن يقدم إلى مصر " ويقول لتلميذه يونس بن عبد الأعلى

(٢٧٠ هـــ) يا يونس أدخلت بغداد ؟ فرد عليه يونس : لا ، قال : ما رأيت الدنيا ولا رأيت الناس .

وكـــان ابن إدريس يقول عن ابن عبد الأعلى هذا : ما رأيت أحدا أعقل من يونس بن عبد الأعلى . وكان أحمد بن حنبل يقول في الشافعي : " كان الشافعي كالشمس للدنيا وكالعافية للناس " ، ويقول عنه : ما علمت أحدا أعظم منة علي الإســـلام في زمن الشافعي من الشافعي ، ويقول ما رأيت أحد أفقه في كتاب الله تعالى من هذا القرشي .

(٢)

والشافعي ينتمي إلى هاشم بن عبد المطلب ، ويلتقي مع رسول الله في عبد المطلـــب ، وروى عنه قال : ولدت بغزة سنة خمسين ومائة يوم وفاة أبي حنيفة ، فقال الناس : مات إمام وولد إمام ، وحملت إلى مكة وأنا إبن سنتين ، وكانت أمي من الازد .. عاش الشافعي مع أمه يتيماً عامين بين غزة وعسقلان .. ثم ذهبت به الأم إلى بلـــده مكـــة البلد الحرام ، فلما جاوز الرابعة من عمره أقبل على القرآن الكريم يحفظه ، وما أتم السابعة إلا وقد أتم حفظه وتجويده .

ويقص عن نفسه قصة حياته الأولى فيقول :

– " خرجـــت إلى البادية ، فلزمت هذيلاً ، أتعلم كلامها ، وآخذ طبعها ، وكانـــت أفصح العرب ، فبقيت فيهم سبع عشرة سنة ، أرحل برحيلهم

وأنزل بتروهم " .

ويقــول محمــد ابن بنت الشافعي : أقام الشافعي على تعلم علم العربية وأيام الناس عشرين سنة ، وكان يقول : ما أردت منه إلا الإستعانة به على الفقه .

وكــان يحفظ من شعر الهذليين وحدهم عشرة الآف بيت ، عدا ما حفظه من شعر العرب وخطبهم وبلاغتهم .

أخذ في المسجد الحرام العلم والفقه عن أئمة الفقه والتفسير والحديث واللغة ، وجلــس في حلقــة مســلم بن خالد الزنجي ، مفتي مكة وفقيهها (١٨٠ هـــ) وسفيان ابن عيينة (١٩٨ هـــ) شيخ المحدثين وكان سفيان يقول فيه : هذا أفضل فتيان أهل زمانه .

ويروى عن الشافعي أنه قال : " كنت وأنا في الكتاب أسمع المعلم يلقن الصبي الآية فأحفظها أنا ، ولقد كنت قبل أن يفرغ المعلم من الإملاء قد حفظت جميع ما أملي ، فقال لي ذات يوم : ما يحل لي أن آخذ منك شيئا ، قال : ثم لما خرجت مــن الكــتاب كنــت أتلقط أشياء ، أكتب فيها الحديث وأجيء إلى الدواوين فأستوهب منها الظهور (١) فأكتب فيها ثم إني خرجت عن مكة فلزمت هذيلا في البادية أتعلم كلامها وآخذ طبعها ، وكانت أفصح العرب " .

قــال : " فبقيــت فيهم سبع عشرة سنة أرحل برحيلهم وأنزل بتروهم ، فلما رجعت إلى مكة جعلت أنشد الأشعار وأذكر الآداب والأخبار وأيام العرب ، فمر بي رجــل مــن الــزبيريين مــن بــنــي عــمــي فــأرشــدنــي إلــى مــالــك بــن أنــس ســيــد الــمــسلمين يومئذ (٩٤ – ١٧٩ هـــ) فعمدت إلى الموطأ فاستعرته من رجل بمكة فحفظته في تسع ليال ظاهرا " قال : " ثم دخلــت إلى والي مكة وأخذت كتابه إلى الوالي المدينة ، وإلى مالك ابن أنس ، قال : فقدمت المدينة فأبلغت الكتاب إلى والي فلما أن قرأه قال : يا فتى أن مشي من جوف المدينة إلى جوف مكة حافيا راجلا أهون علي من المشي إلى باب مالك بــن أنس ، فلست أرى الذل حتى أقف على بابه ، فقلت : – أصلح الله الأمير – أن رأى الأمير أن يوجه إليه ليحضر قال هيهات ، ليت أني إذا ركبت أنا ومن معي

---

(١) أي الأوراق .

وأصـــابنا مـــن تراب العقيق ما أصابنا نلنا بعض حاجتنا ، قال : فواعدته العصر وركبنا جميعا ، فوا الله لكان كما قال : لقد أصابنا من تراب العقيق ما أصابنا . قال : فتقدم رجل فقرع الباب فخرجت إلينا جارية سوداء فقال لها الأمير : قولى لمـــولاك إنى بالباب قال : فدخلت فأبطأت ثم خرجت فقالت : إن مولاى يقرئك السلام ويقول : إن كانت لك مسألة فارفعها فى رقعة يخرج إليك الجواب . وإن كان للحديث فقد عرفت يوم المجلس فانصرف ، فقال لها قولى له :إن معى كتابا مـــن والى مكـــة إليه فى حاجة مهمة قال : فدخلت وخرجت وفى يدها كرسى فوضـــعته ، ثم إذا أنـــا بمالك قد خرج وعليه المهابة والوقار فرفع إليه والى المدينة الكتاب ، فقرأ حتى بلغ : " إن هذا الرجل طالب علم فإن رأيت أن تلقاه فتحدثه وتفعـــل وتصنع " فرمى بالكتاب من يده ثم قال سبحان الله . أو صار علم رسول الله – صلى الله عليه وسلم – يؤخذ بالرسائل ؟ .. قال : فرأيت الوالى تهيبه أن يكلمه فتقدمت إليه وقلت : - أصلحك الله – إنى رجل مطلبى وقد علمت تى ، فلما سمع كلامى نظر إلى ساعة وكانت لمالك فراسة فقال لى : ما اسمك ؟ فقلت : محمد ، فقال لى : يا محمد : اتق الله واجتنب المعاصى ، فأنه سيكون لك شأن من الشأن . ثم قال : نعم وكرامة ، فإذا كان غد تجىء ويجىء من يقرأ لك ، قال : فقلت أنا أقوم بالقراءة . فغدوت عليه وابتدأت أن اقرأه ظاهرا والكتاب فى يدى فكلما تهيبت مالكا وأردت أن أقطع أعجبه حسن قراءتى وإعرابى فيقول يا فتى : زد حـــتى قرأته (1) فى أيام يسيرة ، ثم أقمت بالمدينة حتى توفى مالك بن أنس ، ثم خرجت إلى اليمن (2) فارتفع لى بها الشأن وكان بها وال من قبل الرشيد ، وكان ظلومـــا غشوما وكنت ربما أخذ على يديه وأمنعه من الظلم ، قال : وكان باليمن تســـعة من العلوية قد تحركوا – فكتب الوالى – إنى أخاف أن يخرجوا وإن ههنا رجـــلا مـــن ولد شافع المطلبى لا أمر لى معه ولا نهى . قال . فكتب إليه هارون الرشـــيد : أن احمل هؤلاء واحمل الشافعى معهم . فقرنت معهم قال : فلما قدمنا هارون الرشيد (3) أدخلنا عليه وعنده محمد بن الحسن قال : فدعا هارون الرشيد

(1) أى الموطأ .

(2) ولى قضاءها بمساعدة مصعب بن عبد الله القرشي وتوصيته عند والى اليمن .

(3) كان ذلك فى عام ١٨٤ هـــ .

بالنطع ([1]) والسيف وضرب رقاب العلوية ،ثم التفت محمد أبو الحسن (١٢٢–١٨٩ هـ) فقال : يا أمير المؤمنين ، هذا المطلى لا يغلبنك بفصاحته فإنه رجل لسن ، فقلت مهلا يا أمير المؤمنين ، فإنك الداعى وأنا المدعو ، وأنت القادر على ما أريد منك . يا أمير المؤمنين ، ما تقول فى رجلين أحدهما يرانى أخاه والأخر يرانى عبده أيهما أحب إلى؟ قال : الذى يراك أخاه قال : قلت فذاك أنت يا أمير المؤمنين . قال فقال لى : كيف ذلك ؟ فقلت : يا أمير المؤمنين : إنكم ولد العباس ترونا أخوانكم وهم يرونا عبيدهم . قال : فسره ما قلت به فأستوى جالسا فقال : يا ابن إدريس : كيف علمك بالقرآن ؟ قلت : عن أى معلومة تسألنى ؟ عن حفظه قد حفظته ووعيته بين جنبى وعرفت وقفه وابتداءه ، وناسخه ومنسوخه وليليه ونهاريه ووحشيه وأنسيه وما خوطب به العام ويراد به الخاص ، وما خوطب به الخاص و يراد به العام . فقال لى : والله يا ابن إدريس لقد ادعيت علما فكيف علمك بالنجوم ؟ فقلت إنى لأعرف منها السيرى من البحرى والسهلى من الجبلى . قال : فكيف علمك بأنساب العرب ؟ قال : فقلت إنى لأعرف أنساب اللئام وأنساب الكرام ونسبى نسب أمير المؤمنين ؟ قال : فذكرت موعظة لطاووس اليمانى فوعظته بها ، فبكى ، وأمر لى بخمسين ألفا، وحملت على فرسى ، وركبت بين يديه وخرجت ، فما أن وصلت الباب حتى فرقت الخمسين ألفا على حجاب أمير المؤمنين وبوابيه .

(٣)

وبلغ الإمام الشافعى منزلة عالية ، إمامة فى الدين والفقه والأصول والحديث واللغة والأدب والشعر والنقد .

حدث الربيع بن سليمان قال : سمعت عبد الملك بن هشام النحوى صاحب المغازى والسيرة يقول : الشافعى من أفصح الناس ، وكان مالك تعجبه قراءته لأنه كان فصيحا .

وحدث أبو عبيد القاسم بن سلام قال : كان الشافعى ممن يؤخذ عنه اللغة وقال الربيع بن سفيان : كان الشافعى عربى النفس عربى اللسان .

([1]) بساط من الجلد .

وقال أحمد بن أبي سريج : ما رأيت أحدا أفوه ، ولا أنطق من الشافعي وكان الجاحظ يقول فيه : كأن على لسانه الدر ..

ويقــول أحمد بن حنبل فيه لبعض أصحابه : تعال حتى أريك اليوم رجلا لم تر عيناك مثله ، إن فاتك عقله فإني أخاف ألا تجده إلى يوم القيامة .

وحــدث أبــو نعيم الاستراباذى ، سمعت الربيع يقول : " لو رأيت الشافعى وحســن بيانه وفصاحته لعجبت منه ولو أنه ألف هذه الكتب على عربيته – التى كان يتكلم بها معنا فى المناظرة – لم يقدر أحد على قراءة كتبه لفصاحته وغرائب ألفاظه غير أنه كان فى تأليفه يجتهد فى أن يوضح للعوام " .

وقــال الجــاحظ : نظرت في كتب هؤلاء النبغة الذين نبغوا في العلم ، فلم أر أحسن تأليفا من المطلبى (الشافعى) كان فى كلامه ينظم درا إلى در .

وقــال الإمام أحمد : ما مس أحد محبرة ولا قلما إلا وللشافعى فى عنقه منة ، وقال الذهبي : " كان حافظا للحديث بصيرا بعلله ، لا يقبل منه إلا ما ثبت عنده ، ولو طال عمره لازداد منة " .

واتصــل الأصمعي بالشافعي يأخذ عنه شعر الشنفرى وشعر هذيل ويتعلم منه روايته وشرحه وفصيحه وغريبه ، وروى أبو عثمان المازنى قال : سمعت الأصمعى يقول : قرأت شعر الشنفرى على الشافعى بمكة .

وحكــى الحسين بن أحمد البيهقى الفقيه ببغداد قال : سمعت حسان بن محمد يحكي عن الأصمعي أنه قال : صححت أشعار هذيل على فتى من قريش يقال له محمــد ابــن إدريس الشافعى ، قال : وحكى لنا مصعب الزبيرى قال : كان أبي والشافعى يتناشدان ، فأتى الشافعى على شعر هذيل حفظا .

ويقول عبد الجبار الجومرد فى كتابه " الأصمعي " رواية عن (المزهر للسيوطى) أنــه درس ديوان الشاعر الجاهلى الشنفرى وشعر بنى هذيل فى مكة على الإمام محمــد ابن إدريس صاحب المذهب الشافعى ثم قال : والظاهر إنه درس ذلك فى أواخر أيامه وهو مسن ، فى حين كان أستاذه أصغر منه سنا .

وحدث الصولى عن المبرد أنه قال : كان الشافعي من أشعر الناس وآدب الناس وقــال ابن رشيق : أما محمد بن إدريس الشافعى فكان من أحسن الناس افتنانا فى الشعر .

والشافعي في لغته كلها معجب فاتن ، وقال ابن هشام صاح السيرة : جالست الشـافعي زمانا فما سمعته تكلم بكلمة إلا اعتبرها المعتبر ، لا يجد كلمة في العربية أحسن منها وقال ابن هشام أيضا : الشافعي كلامه لغة يحتج بها ، وقال : كانت لغته فتنة . وحدث عنه قال : كان قوم من أهل العربية يختلفون إلى مجلس الشافعي معنا ويجلسون ناحية قال : فقلت لرجل من رؤوسائهم : إنكم لا تتعاطون العلم (آى الفقه) فلم تختلفون معنا ؟ قالوا : نسمع لغة الشافعي .

ومع علو لغة الشافعي في كل أقواله فإن شعره سهل ممتنع ، ولعلك إذا قست قطعة من نثره بقطعة من شعره بدأ لك الفرق بين اللغتين ، فإنه في النثر يختار أجزل الألفاظ ، ويميل إلى الغريب الصعب .

(٤)

قرأ الشافعي كتب أبي حنيفة (١٥٠ هـ) ، وأصحابه : أبي يوسف (١١٣ - ١٨٣ هـ) ومحمد بن الحسن (١٢٢ - ١٨٩ هـ) : وأملى مذهبه القديم في بغداد ، وكان قد ذهب إليها عام ١٨٤ هـ ، ثم زارها ثانية عام ١٩٥ هـ .

وعاد إلى مكة عام ١٩٧ هـ ، ولم يلبث أن يتركها إلى بغداد ، فدخلها للمرة الثالثة عام ١٩٨ هـ ، ليقيم به عدة أشهر ، يرحل بعدها إلى مصر الفسطاط ، و إلى جامعة الفسطاط ، في رحلته الخالدة ، التي جاءت في نهايات حياته .

وفي مصر الفسطاط كانت قد نشأت مدارس فقهية كثيرة ، ففيها نبغ عبد الله بن وهب (١٢٤ - ٢٢٠ هـ) أحد الأئمة المجتهدين ، والليث بن سعد (٩٣ - ١٧٥ هـ) فقيه مصر وإمامها و محدثها ، ومن تلامذة الليث : إسحاق ابن الفرات (٢٠٤ هـ) وإسحاق بن بكر (٢١٨ هـ) . وحل الشافعي بالفسطاط ، فقاد حركة فقهية جديدة ، كان لها صداها العميق في العالم الإسلامي .

وكان أهل مصر يعتمدون على فتاوى عبد الله بن مسعود (- ٣٦ هـ) وتلاميذه من التابعين ، وأهل البصرة يعتمدون على فتاوى أبي موسى الأشعري وأنس بن مالك من الصحابة ، والحسن البصري .

وعلى فتاوى ابن سيرين (١١٠ هـ) من التابعين ، وأهل الشام يتبعون فتاوى معاذ

بن جبل (- ٢٨ هـ) وعبادة بن الصامت (- ٣٤ هـ) من الصحابة ، وعمر بن عبد العزيز (١٠١ هـ) وأضرابه من التابعين .

وظهر أعلام من الفقهاء المشرعين ، الذين كانت لهم أراء ومذاهب فى التشريع الإسلامى وفى مقدمتهم :

- سعد بن المسيب بالمدينة (- ٩٤ هـ) .
- عروة بن الزبير بالمدينة (- ٩٤ هـ) .
- سفيان بن عيينة بمكة (١٩٨ هـ) .
- ابن أبى ذئب .
- ابن جريج (- ١٥٠ هـ) .
- عكرمة مولى ابن عباس (١٠٧ هـ) .
- الإمام الزهرى (٥١ — ١٢٥ هـ) .
- ربيعة الرأى (١٣٦ هـ) .
- عبد الرحمن بن مهدى (١٣٥ — ١٩٨ هـ) .
- إبراهيم التخعى بالكوفة (- ١٩٦ هـ) .
- الحسن البصرى بالبصرة (- ١١٠ هـ) .
- سفيان الثورى بالكوفة (١٦١ هـ) .
- الليث بن سعد بمصر (٩٣ — ١٧٥ هـ) .
- الإمام الأوزاعى بالشام .

وتجمعت المذاهب التشريعية فى تيارين أو مدرستين كبيرتين : مدرسة أصحاب الحديث ومدرسة أصحاب الرأى .

(٥)

و لما وفد الشافعي على مصر أملى فيها ، فى جامع الفسطاط ، على تلاميذه كتبه الجديدة التى يجمعها كتابه الخالد " الأم " الذى حمل مذهبه الجديد ، وهو المذهب الذى وصل إليه بإجتهاده فى مصر .

وأساس مذهبه أن الأصل هو القرآن والسنة ، ثم القياس فالإجماع . يقول الكرابيسى (٢٠٤ هـ) : " ما كنا ندرى ما الكتاب ولا السنة ولا الإجماع ،

حتى سمعنا الشافعي يقول ذلك " . والسنة الصحيحة عند الشافعي تلى القرآن الكريم ، وقد كان يقول : " إذا صح الحديث فهو مذهبي " .

وقد دافع دفاعا قويا عن العمل بخبر الواحد الصحيح ، مما نال عليه حظا كبيرا عند أهل الحديث ، ولذا سماه أهل بغداد " ناصر السنة " .

وقال محمد بن الحسن فيه : " إن تكلم أصحاب الحديث يوما فبلسان الشافعي " وقال الزعفراني : " كان أصحاب الحديث رقودا حتى جاء الشافعي فأيقظهم فتيقظوا " .

وقد ترك الشافعي الإستحسان الذى قالت به الأحناف والمالكية ، بل لقد أنكره ، ولم يقل بالقياس إلا إذا كانت علته منضبطة ، ورد المصالح المرسلة ، وأنكر الإحتجاج بعمل أهل المدينة ، وفتح باب الإجتهاد على مصراعيه واسعا . وهو بذلك يجمع بين فقه مدرسة أهل الرأى وفقه مدرسة أصحاب الحديث .

وكتابه " الرسالة " تحمل أبوابه أصول دفاعه عن السنة وحديث الواحد وشروط صحة الحديث والخبر المرسل،ويقول تلميذه المزنى (١٧٥ – ٢٦٤ هـ) قرأت كتاب الرسالة للشافعي خمسمائة مرة ، وما من مرة منها إلا واستفدت فائدة جديدة لم أستفدها في الأخرى . وبالرسالة وضع الشافعي علما كاملا ، هو علم أصول الفقه ، وقد عاصر الشافعي الإمام أحمد (١٦٤ – ٢٤١ هـ) الذي عرف بشدة اعتماده على الرواية ولقد أذهلت الرسالة " للشافعي الإمام أحمد وغيره من جلة العلماء كابن مهدى الذى قال فيها بعد أن قرأها : لما نظرت الرسالة للشافعي أذهلتني .

(٦)

وفى مصر الفسطاط دون كتب الأمام ابن إدريس الشافعي (١٥٠ – ٢٠٤ هـ) تلاميذه المصريون : المزنى ، البويطى ، يونس بن عبد الأعلى ، الربيع الجيزى ، الربيع بن سليمان المرادى ، عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم . (١٧٥ هـ) وفى مقدمتها " الرسالة " و " الأم " وكان الشافعي قد أملاهما على تلاميذه فى حلقته بجامعة الفسطاط .

ولم يزل الشافعي مقيما بالفسطاط ناشرا للعلم ، ملازما للتدريس بجامع عمرو ، " أو بجامعة الفسطاط " ، كما يقول

الســـيـــوطي في كتابه (حسن المحاضرة) (١٢٢ : ١) طبعة الشرفية ".

وفي جـــامع عمرو " جامعة الفسطاط " كان ابن إدريس الجليل يجالس العلماء والأدبـــاء والـــنقاد والشعراء ورجال البلاغة والبيان ، ويجالس جماهير الناس ، مع مرضه المزمن الذي عذبه طويلا ، وهو داء " البواسير " ، وكان في حلقته عالم اللغة العمـــيق الإطـــلاع على كنوزها ، ورواية الشعر الجيد المختار ومؤرخ الأحداث الموهوب الذكي .

وفضلا عن الرسالة التي وضع بها علم أصول الفقه ، والتي كتبها وأملاها على تلاميذه في جامعة الفسطاط ، ألف في الفسطاط كتاب " أحكام القرآن " وكتاب " إختلاف الأحاديث " ، وكتاب " إبطال الإستحسان " . وكتاب " جماع العلم " وكـــتاب " القـــياس " وكتاب " الرد على محمد بن الحسن " وكتاب " إختلاف مالك والشافعي " وكتاب " إختلاف علي وعبد الله بن مسعود " ، وكتاب " ما أختلف فيه أبو حنيفة وابن أبي ليلى عن أبي يوسف " ، و " خلاف ابن عباس " و "سير الأوزاعي " ، وكتاب " مسند الشافعي " .. أما كتابه " الحجة " فقد ألفه في بغداد ..

وفي أخـــر عمـــره تزوج الشافعي أم ولده " دنانير " بعد وفاة زوجته حميدة ، وأنجـــب من دنانير إبنه ، " أبا الحسن " عام ٢٠٢ هـــ . وقد خصص له مرضعة أندلسية اسمها " فوز " وبذلك كان له ولدان : أبو عثمان محمد ، أبو الحسن علي ، وبنتان ، هما زينب وفاطمة . وهؤلاء هم الذين مات عنهم هذا الإمام الجليل .

وهكذا أفاد الشافعي الناس والمتعلمين والمثقفين فوائد جليلة ، وقد ظل يكتب ويقرأ ويدرس ، والمرض يحاصره حتى سقط القلم من يده ، وأستأثرت به رحمة الله تعالى في داره بالفسطاط ([1]) يوم الجمعة ، التاسع والعشرين من رجب عام ٢٠٤ هـــ ٨٢٠ م،رحمه الله تعالى رحمة سابغة وجزاه عن الإسلام والمسلمين خير الجزاء .

([1]) كان الرائد الأول في الكشف عن معالم الفسطاط الأثري المصري (علي بهجت) (١٨٥٨ – الجمعة مارس ١٩٢٤) ، فله وحده يعود الفضل الأكبر في التنقيب عن الفسطاط أول عاصمه إسلامية في مصر ، حيث كشف عن حي كبير من أحيائها ، وعثر على آثار كثيرة نادرة .. إلى أنه هو الذي اكتشف عقد زواج الجـــنرال مينو من السيدة زبيدة الرشيدي حيث عثر على صورته في محكمة رشيد الشرعية علم ١٨٩٨ م وله كتاب عن الفسطاط صدر في باريس عام ١٩٢١ ، وقد رثاه أمير الشعراء أحمد شوقي بمرثيته بليغة .

الشاعر فهد العسكر والمـرأة

د.نورية صالح الرومى (*)

شغلت المرأة الشعراء على مر العصور الأدبية،بدءا بالعصر الجـاهلى الذى لم يكن باستطاعة الشاعر أن يستنتج معلقته،بالوقوف على الأطلال كتقليد شعرى متوارث إلا بذكر المرأة والتغزل بها ،ووصف جمالها ، وبيـان عمـق حبه لها،وتذكر الأيام التى خلت معها فى ربوع الديار التى جمعتهما،ورعت ذلك الحب . وانتهاء بشعراء العصر الحديث الذين وسعوا من دائـرة المـرأة فـى قصائدهم فمثلت الكون الشعرى للشاعر.

اختصت المرأة بقصائد خالصة بها واستقل شعر الغزل عن مطـولات ومعلقـات الشـعراء الجاهلين، بل ارتبطت أسماء بعض الشعراء بأسماء بعض النساء،وذاعت شهرتهم الشـعرية من أسماء بعض النساء "كامرئ القيس وفاطمة ، وعنترة بن شداد وعبلة ،فـى العصـر الجاهلى "وفوز وعباس بن الأحنف" فى العصر العباسى .

بل هناك شعراء تكاد دواوينهم الشعرية تقتصر على فن واحد هو فن الغزل ، كعمـر بن أبى ربيعة فى العصر الأموى . وغيره من شـعراء العصـر العباسـى.. انتـهاء بالشاعر نزار قبانى من الشعراء المعاصرين . ولذلك كله شكل الغزل فنا من فنـون التراث الشعرى والكون الشعرى للشعراء المحدثين المعاصرين . وقد انقسـم شـعر الغزل إلى مدارس ثلاث :

المدرسة الأولى : مدرسة الغزل الصريح أو الإباحى .

وأما الثانية : فكانت مدرسة الغزل العفيف أى العذرى .

(*) أستاذ النقد الأدبي – بكلية الآداب – جامعة الكويت .

و الثالثة : هي المدرسة الحديثة التي تتخذ من المرأة رمزا يرمز الشاعر من خلالها عن مجموع قضاياه التي شغلت فكره في المجتمع والحياة والكون من حوله ، فعبر من خلالها ، ومن خلال ما حشده من رموز دالة ، على همه وعلى ما كان يؤرقه ، فعبر عن ذلك كله.

وقد تأثر بهذه المدارس الثلاث أغلب شعراء العصر الحديث. ومنهم فهد العسكر[1] من شعراء الكويت المحدثين الذين أثروا الحركة الشعرية في هذا الجانب .لأن فهد العسكر قد أدرك النقلة الحضارية والثقافية الحديثة في الكويت، والتي نتج عنها صراع شديد بين القديم والجديد وبين التقاليد الكويتية، ونظم الحياة الحديثة الوافدة ، كما أن الشاعر قد أحس إحساسا عميقا بهذا التناقض الذي كان يقف في طريقه وطريق غيره من أبناء جيله حجر عثرة يحول بينه وبين الاستمتاع بالحياة الجديدة ، فعبر عن ذلك كله تعبيرا فنيا رومانسيا رامزاً فيه إلى المرأة ، وراح يتجرأ في هذا التعبير على البيئة القديمة ، ساخرا من تقاليدها، محققا في شعره ما لم يجرؤ على تحقيقه في حياته العملية ، وشكل ذلك كله أمرين عربيين:

الأول : ثورة البيئة الكويتية ممثلة في الجيل القديم على الشاعر، وشكهم في عقيدته الدينية، وسيرته العملية، وقيمه الخلقية.

والثاني: أن هؤلاء الساخطين قد فهموا هذا الشعر بمعناه المباشر، ولم يفهموا رمزه الفني فهما صحيحا، فاتخذوا من فنه صورة لحياته ، وخلقه ، وسلوكه، ودينه، وذلك لغلبة التجارب العاطفية على فنه الشعري.

ربط فهد العسكر وجدانه بالمرأة من خلال اتجاهه الرومانسي في قصائده ، مجسدا الوجدان بداية التيار الرومانسي في الحركة الشعرية في الشعر الكويتي الحديث ، كاشفاً عن دعوته التنويرية مع مجموعة من رواد التنوير في الكويت

آنذاك لشدة إحساسهم بالانتماء الجغرافي والانتماء الثقافي ، ومن ثم الانتماء الحضاري ، أيا كان مستواه ، وإذا فإنهم أحدثوا ألفة بينهم وبين حقائق الحياة اليومية بصورة لم يسبق الوقوف عليها ، جعلوا اللغة رسولا بينهم وبين عقول الناس وحقائق حياتهم اليومية، لم تتسم بأنها رؤيا حالم ، يعتمد على معلبات القواميس ، بل جاءت مناسبة تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا، ونوعية الحلم ، معتمدة على الصورة اللغوية في ثوب جديد ، يلتقي فيها كل أفراد المجتمع ، الحكيم والمفكر والرجل العادي".[٢] فعندما مثلت المرأة كون الشاعر الشعري كان يهدف من وراء ذلك إلى إحداث " التغيير" والتنوير لمرحلة تمر بها الكويت تتطلب أوضاعها الاجتماعية ، وظروفها التقليدية وظواهرها الحياتية ذلك؛ ليكشف عنها من خلال ما كان يعانيه فيها ،بل وما كان يستشعره فيها من أوضاع مقلوبة في نظره، ولهذا لم تكن المرأة في شعر فهد العسكر هي المرأة المادية، ولم يكن الغزل في شعره من أجل الغزل نفسه، بل كان هذا وذاك يعكسان لديه الكويت كل ما كان يقلقه فيها ، وإلا كيف نفسر شكواه لجارته المرأة ، وطلبه منها أن تخرجه من الظلام إلى النور؟! ، وهل يمكن اعتبار مثل هذه القصيدة قصيدة غزلية خالصة لفن الغزل ، أم يمكن إدراجها في فن الشكوى ؟؟ ، والحقيقة أن الغزل ، والشكوى فيها جسران لهم الشاعر الحقيقي يقول :[٣]

أخرجيني من الظلام إلى النور وفرض أن يسعف الجار جاره

واصهري كل مايجيش بصدري من شعور هضم الحقوق أثاره

وهي شكوى عامة غائمة يرمز فيها بالظلام إلى ما كان يعانيه في مجتمعه ، ويعبر بالنور عن أمل التغيير الذي سوف يحدث في مجتمعه ، ولذا راح يحدد هذه الشكوى في الأبيات التي تليها من فوضى الإدارة ، ومضايقة الأحرار والفقراء، وسيطرة التجار على الفقراء في مجتمعه بقوله:

يا فتاتي بالله عفوا إذا مارحت أشكو إليك فوضى الإداره
سائلي الحي لاعدمتك عن عبدانه حين ضايقوا أحــراره
سائليه عن الفقير لـــه الـله وكم بات يشتكــــي تجاره

إلى آخر أبيات قصيدته التي بعنوان: (ليلة في بيت الجارة)، والتي يناشــد فيها ابنة الجار أن تسعفه على نسيان واقعه في مجتمعه بالكأس والسيجارة ، وهما وسيلتاه لهروبه من واقعه إلى عالم أحلامه الذي يحلم فيه بغده ، ولهذا كانت خمرة الشاعر هنا خمرة فنية وليست حقيقة ، لكي تتناسب مع تجربته العاطفيــة الفنيــة عندما قال في مطلع قصيدته :

بك بالشوق بالضنى يا جــارةْ أسعفينـــي بالكأس والسيجارةْ
يا ابنة الجار أرمض الصحو قلبي وشجا خاطرى وشق المرارةْ
أشعلي تلك تارة واتــرعي مــن خمــرة الرافدين هاتيك تارةْ

وبهذه المعاني في الغزل الظاهر في معنــاه حكــم علــى فهــد العســكر بالانحراف الخلقي، لأنه قد عبر بمثل هذا الشعر عن تجارب عاطفيــة يرفضــها مجتمع الكويت المحافظ والمغلق آنذاك، والذي زاد من ثورة المجتمع عليه الأبيات التالية من قصيدته التي حكم عليه بسببها بالفجور والخروج على تقاليد المجتمــع عندما قال:

خففي العتب، أوصدى الباب، قومي واطمئني فالشيخُ غادر داره
لست أخشى عليك من أمك السوء فكم رحبت بهذى الزيارةْ
يا ابنة الشيخ يا منى النفس ياريحانــة الحى أوقد الشوق ناره
انقعى غلتى فبين ضلوعى خافق شفه الصـــدى لا حجاره

وعنوان القصيدة كان يكفي لأن يثير الناس عليه في بيئته المحافظة ؛ لأنها لا تعكس جرأته على تقاليد بيئته المحافظة فحسب، بل على التقاليد الدينية أيضــا، لذلك فهو يدعوها لأن تغلق عليهما الباب، كما يطمئنها إلى رضاء أمها عن هــذا

الذي يقع بينهما ، ويسقيها ويشرب معها، وهو يرى ذلك كله بأنه خروج من عالم الإفك والبهتان إلى سماء الرؤى والأماني ، وكأن هذا الذي يعملانه أمر عـــادي ، بل أمر صحيح بقوله:

واخرجي بى من عالم الإفــك والبهتان والبغي والخنا والدعاره
لسماء الرؤى وشتى الأمانـــي فبنات القريض رهن الإشـــاره
حيث يحلو الهوى ويسكب فجر الحب في كل خافق أنـــواره
عانقيني وأطفئي غلة الــــروح فجسمي براهُ ما في القـــراره
وضعى ثغرك الشنيب على ثغري وهاتـــى صهبـــاءه بحراره

ولقد كشفت أبيات القصيدة عن رموزها الدالة عليها، فالشاعر فـــي هـــذه الأبيات السابقة أخذ يعبر من خلال الغزل والمرأة، عن سخطه من واقعه المضني الذي كان يعاني منه ، ويهرب منه إلى عالمه الخيالي الذي راح يرسمه أو يخلقـــه بعواطفه وأحاسيسه ولهذا توجه للمرأة بالخطاب التالي لأنه كان يرى فيها خلاصه من كل ما كان يشكو منه :

يا ابنة الجار يا منى النفـــس لا تأسي إذا ما الواشى أثار غباره
ذاب قلبى أو كاد ياربة الحسن خذيــــه واستطلعـــى أســــراره

ويكرر نفس الشكوى في قصيدته التي يسميها "شكوى" ، والتي يتوجه فيها إلى " ابنة جاره " أيضاً فيقول : (٤)

قومي اسمعى يا بنت جاري شكوى الهزار إلى الهزار
شكوى الحبيـــس المستجير مـــن الطليق المستطار
شكوى صريع الكاس كأس الصاب لا كأس العقـــار
شكوى لها اضطربتْ لفرط الحـــزن أحشاء الدرارى
يا بنـــت جـــارى آه مـــن جور القضاء، يا بنت جارى

ويؤكد هذا ما ذهبنا إليه من أن الغزل عند فهد العسكر يعبر من خلاله عن مواقف الشاعر المختلفة ، وليس مجرد تسجيل لتجارب حقيقية، وأن المرأة هـي خلاصه من واقعه واحباطاته فيه ، وأنها أيضا عالمه المثالي الذي كان ينشده دائما ويحلم في تحقيقه، وهي أيضاً رمز مشروعه التنويري في الصراع الـدائر بـين القديم والجديد ، في نهضة مجتمعه، وتغييره؛ ليتناسب مع انفتاحه الجديد . ولهـذا فهو يخاطب ليلى خطاباً عاماً يتناسب مع صورتها العامة غير المحددة ورمزهـا المطلق على الكويت والكشف عن هذا الصراع بين الجيلين المتصارعين : الجيل القديم والجيل الجديد فيقول : (٥)

"ليلى" وكم عاذل بالأمس أنبنا واليوم عاد وعزانا وواسانـا
"ليلى" تعالي وردى بعض ماأخذتْ منا ليالي النوى عطفا وإحسانـا
"ليلى" تعالي فصرف الدهر أعلنهاحربا وحطمنا ظلـا وطغيانـا
"ليلى" تعالي لنشكو ما نكابـده في الحى مذ أصبح الأحرارعبدانا
"ليلى" تعالي فان الشك خامرنا وكفكفي دمعنا فالوضع أبكانـا
"ليلي" تعالي أديريها مشعشعة لعـل بالـراح يا ليلاى سلوانـا
"ليلى" تعالي وإلا فالحميـم إذا لـم تـأت موردنـا والنار مثوانا

ويكشف بوضوح عن رمز "ليلى" الموجـه إليهـا الخطـاب ، باعتبارهـا الخلاص ، والملجأ والملاذ ، وأنها دنيا الشاعر وحياته ومماته إنها الكويت :

إنا مِنادوك يا ليلى فلا عجب فأنـت والله دنيانـا وأخرانـا

وواضح أن الشاعر فهد العسكر يمزج في غزله بـين الألـم والمتعـة، أو بعبارة أكثر وضوحا بين الغزل والشكوى، وكأن الهدف مـن هـذا الغـزل هـو الشكوى بالدرجة الأولى وليس الغزل في ذاته ، ولهذا السبب فإن المرأة لدى فهـد العسكر ليست امرأة واحدة فقد وردت أسماء كثيرة في غزله فيها، من مثل: (خولـة) ، و(هنـد) ، و(ليلـى) ، و(ثريـا) ، و(سـلمى) ، و(دعـد) ، و(نجد) ، و(مي) ، و(بثينة) ، إلى غيرها من الأسماء.

وحين نراجع هذه الأسماء نجدها هي التي كثر دورانها في الشعر العربي القديم، أو التراث الشعري في العصرين الجاهلي والإسلامي. ولكنها عند فهد العسكر إضافة إلى موروثه الثقافي في التراث الشعري إلا أنها مستودع شكواه وأمله في الملاحى مما يشكو منه ، فيقول فيمن يسيمها "ليلى" والتي كثر دورانها في قصائده يقول : (٦)

ــ "ليلاي" يا حلم الفؤاد الحلو يا دنيا الفنون
"ليلى" تعالي زوديني قبل الممات وودعيني
"ليلاي" لا تتمنعي رحماك بي لا تخذليني
"ليلى" تعالي واسمعي وحي الضمير وحدثيني

أو قد تكون "مي" : (٧)

ــ يا "مي" ناب السمع عن بصري في الليلة السوداء من صفر

....

يا "مي" والأحلام شاردة رحماك رديها لمفتقر
يا "مي" والأيام عابسة باللـه غني وارقصي وذري

أما "خولة" و"نجد" و"دعد" و"هند" فقد جاءت هذه الأسماء في قوله: (٨)

– فلم تشغلك "خولة" لا ولا "هند" ولا "دعد"
– وناديت ، بروحي أنت يا "ليلى" ويا " نجد"

وكذلك تردد عند الشاعر اسم "ثريا" في قوله: (٩)

ــ أمن العدل أن تزف "ثريا" لعجوز فأين أين فتاها

....

ــ فتح البحر والشويطئ باك "لثريا" أحضانه فاحتواها

كذلك تردد عند الشاعر اسم " بثينة " في قوله :

ــ فتخالنا فوق الرمال ونحن في سكر الغرام "بثينة" "وجميلا"

وهذه الأسماء المحددة تقابلها أسماء عامة غير محددة في مثل قوله :

"حواء"، و"غادة" ، و "حسناء" و"ابنة النور"، و"ابنة الجار"، و"ابنة الشيخ":

يقول : (١٠)

– أوقديها يا "ابنة النور" فقــد خبت النيران ، نيرانُ النوى

ويقول : (١١)

"حواء" ما هذا التجنى بالقـــلا رحماك لست بعاشق صبـــار
"حواء" قد نشر الظلام رداءه هــلا سمعت بجنحه استغفاري
"حواء" بين أضالعى قلــــــب بحبك خافق لا يعبا بالأخطار
"حواء" بين جوانحي نار وعاف زيارتى مــن حرها زوارى
"حواء" أعشق ثغرها فلكــم تطارحنا الغرام وثغرها خمارى
"حواء" همت بصوتهـا حتى غدت أذنـــاى تكره نغمة الأوتار
"حواء" يا ذات الجمال ويا ضيا هذا الوجود وربـــة الأشعــار
"حواء" قد صمتت بلابلُ روضنا وسرى الذبول بأجمل الأزهار
"حواء" وادى اللو أصبح مقفرا خال من الأزهار والأطيـــار
لا الريم يا "حواء" سارحة بـــه تختـــال بالآصـــال والأبكار

ويقول : (١٢)

ــ يا"ابنة الجار" أرمض الصحو قلبي وشجا خاطرى وشق المراره
ــ يا "ابنة الشيخ" يا منى النفس يـــا ريحانة الحى أوقد الشوقُ ناره
ــ يا "ابنة الجار" يا مُنى النفـــس لا تأسي إذا ما الواشى أثار غباره

ويقول : (١٣)

ــ "حسناء" هـــاك وحطمي قدحي فالكأس قــد دارت علـــى البقر
ــ "حسناء" والأجفان قـــد ثقلـــت هاتي الدواء وكحلي بصري

وسواء أكانت أسماء النساء أسماء محددة، أم أسماء عامة لصفات المـــرأة غير المحددة، فإنها كلها تسلمنا في نهاية الأمر إلى حقيقة في غزل الشـــاعر فهـــد

تفسير غزله عن طريق البحث عن حقيقة هذه المرأة التي عكسها هذا التناقض في شعره لها، عندما رسم صورتين مختلفتين لها، من خلال موقفين مختلفين أيضـــا، "موقف الرجل المحب" الذي يكثر من الاستمتاع بصاحبته، وموقف "المحب اليائس المحروم" .

فالصورة الأولى :

صورة المحبوبة التي يكثر من الاستمتاع بها؛ ولكثرة دوران هذه الصورة فـــي شعره نقف عند واحدة منها، لا نستشف أنها امرأة محددة ، وإنمـــا هـــي صـــفات لامرأة عامة، يقول: (١٥)

طرقتني فجر يوم المولـــــد   وأبوها عاكف في المســـــجد
فالتقى الثغران رغم الحســـد   وكلانا متعب القلب صـــــدى
غادة لم تخش إنذار أبيهـــا   لا ولـــم تحفل بتهديد أخيهـــــا
حين قالت أمها قومي اغنميها   ساعـــة هيا معى لا تقعـــدى
فارتدت ثوب أخيها وهو نائمْ   وأتت تحرسها والجـــو غائـــم
بأبي هائمة زفت لهائـــــــم   موجع القلب جريح لكبـــــد

....

ونشرنـــا وطوينا صفحـــات   وسخرنا من أراجيف الوشاة
وتصفحنا سجل الذكريـــات   برهة واندمل الجـــرح لندي
ثم قالت ورذاذُ المطـــــــر   حبس الطـــير ولما يطـــــر
هات بنت النخل يا ابن العسكر   لا يطاق الصحو في ذا لبلـــد

....

يا لمرأى شاعر يسقى غريرةْ   ويناغيها بألحــــــان مثـــيرةْ
ولمرأى غادة نشوى صغـــيره   وهي تسقيه وكم قالـــت : زد
وأفقنا فإذا بالشيـــــخ قـــــادمْ   وكلانا مطمئن النفس ناعـــمْ
وافترقنا ولتقم شتى المزاعـــم   فلظى ، مأوى الأثيم المعتدى

وواضح أن الشاعر كان محتفلا بقصيدته، واعيا برموزها قاصدا إلى جمع هذه الرموز، بهذا التنويع الموسيقي الذي غلب عليه البطء الشديد في أنغامها، ليتمهل القارئ عند قراءتها، وتذوق معانيها، وتفهم رموزها ، ولهذا قسم الشاعر قصيدته إلى مجموعات تحتوي كل مجموعة على بيتين مصرعين بقافية واحدة وهي التي كانت في بداية القصيدة والتي قد بدأها بحرف الدال .

وقد غير الشاعر نظام القوافي في المجموعات التالية مبقيا على قافية الدال في البيت الثاني ، بل يمكن القول: إن قافية الدال قد اطردت في البيت الثاني ، في سائر المقطوعات في الوقت الذي كانت تتغير فيه قافية البيت الأول في كل مقطوعة على حدة، وهذا ما خلق نغما موسيقيا عذبا متنوعا يسري في القصيدة من أولها إلى آخرها يتناسب مع احتفائه بقصيدته ورموزها العميقة التي كان يرمز من خلالها.

والملاحظ على هذه القصيدة أن الشاعر قد حرص على سرد التجربة العاطفية بنزعة قصصية، ساق أحداثها على شكل قصة تذكرنا بقصص

"امرؤ القيس " الشاعر الجاهلي وقصص عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي.

وهذه الرموز يحددها الشاعر فهد العسكر باختياره ليوم المولد النبوي الشريف ، وهو مناسبة دينية معروفة لها أهميتها وخطرها في الكويت ، ثم يضيف إلى هذا الرمز الديني رمزاً آخر، هو رمز أبيها الذي يعكف في المسجد على الصلاة، ثم الرمز الثالث وهو أمها التي تقف معها في تحقيق هذا اللقاء مع الشاعر ضد إنذار أبيها وتهديد أخيها، بل إنها ترى أن الحياة فرص يجب اغتنامها. والملاحظ أن هذه الأم تنتمي لجيل سابق على جيل ابنتها والشاعر أيضا. فهي تنتمي إلى جيل الآباء والأجداد، وابنتها مع الشاعر ينتميان إلى جيل الأبناء والأحفاد جيل رافض لكل ما يأتي به الآباء والأجداد من رفض لهذه التقاليد، أو الخروج عليها، "و إذا ما وقفت الأم إلى جانب ابنتها وأنطقها الشاعر بمثل هذه

اللغة، فإن ذلك يعكس شعورا بالضيق من التقاليد، وإحساسا بضياع الحياة، حياة تلك الأم، وهو إحساس تكشف عنه كلماتها " قومي اغتنميها ". (١٦)

وهناك رموز أخرى يمثلها الرمز الرابع، وهو الجرأة في شرب الخمر، ويجعل للمرأة أو للفتاة صاحبته دورا إيجابيا، إذ تشاركه مجلس الشراب، وتحتسي الخمر مثله وواضح أن الشاعر من هذا كله كان يهدف أن يحقق أمرين :

الأول : يكسر سطوة التقاليد بهذه الجرأة القوية عليها .

والأمر الثاني: يهدف الشاعر إلى أن يتخذ من الخمر وسيلة للنسيان، أو بمعنى أصح ، خلاصا يخلصه من واقعه المرير، وذلك عندما قال:

ثم قالت ورذاذ المطـــر حبس الطير ولما يطـــر
هات بنت النخل يا ابن العسكر لا يطاق الصحو في ذا البلد

وآخر رموز هذه القصيدة هو رمزها الخامس، وهو رمز الفتاة صاحبته نفسها، وقد اختارها الشاعر بعناية وتركيز عندما جعلها صغيرة غريرة، راح يناغيها بألحانه المثيرة حتى استجابت له، واستقام أمرها لديه فأخذت تشرب معه، ولا تكتفي بهذا الشرب بل راحت تسقيه، بل تستزيده بالشرب.

وواضح أن رمز الفتاه الصغيرة هي الكويت الجديدة، بنقلتها الحضارية، المتمثلة بالانفتاح على العلم والثقافة والعالم الخارجي، ولهذا اختار الشاعر فهد العسكر فتاة جديدة لكويت جديدة منفتحة غير منغلقة، وقد ختم الشاعر قصيدته، بعدم اكتراث أبناء الجيل الجديد لتعصب الجيل القديم بقوله:

وأفقنا فإذا بالشيـخ قـادم وكلانا مطمئن النفس ناعـم
وافترقنا، ولتقم شتى المزاعم فلظى مأوى الأثيـم المعتدى

وهذه القصيدة تتوحد رموزها مع قصائد الشاعر الأخرى: فجميعها تمثل عالمه الشعري المنسلخ من عالم الواقع. استطاع فهد العسكر أن يخلقه بخياله

الرومانسي، وقد حقق فيه وجمع كل ما تصبو إليه نفسه مـن رمـوز متشـابكة ومتوحدة تارة، ومتناقضة تارة أخرى ، وسواء أكان هذا أم ذاك فإنه كان يرسـم بها، ويعبر من خلالها عن التناقض القائم بين الحياة الحديثة الجديدة في مجتمعه ، وتقاليد بيئته القديمة الصارمة في جرأة عليها، وتحدٍ لها، وصراحة جلبت عليه ما جلبت من شرور ومآسي ونبذ، وتهم لا حصر لها ، فقد اتهم بالمروق على الدين، وبالكفر والإلحاد، وتارة أخرى اتهم بالخروج على التقاليد، والتحرر منها، بل اتهم بالإباحية والفجـور.

وقصيدته في (الأحمدى) من القصائد التي حملـت أبنـاء مجتمعـه علـى الاعتقاد بأنهم أمام تجربة واقعية في الحب ، وربما كان ذلك صحيحاً ، فهو يصف في الأبيات الأولى من القصيدة كيف لقيها بعد العشاء في الأحمدى ، وكيف مد يده مصافحاً لها ثم أخذ يصف ما ترك ذلك في نفسه من حب كما قال ، ولكنه لم يلبث بعد أبيات قليلة ، أن عاد إلى الأوصاف الموهومة التي لا تحدد كما قلنـا لامـرأة بعينها من النساء وإنما يمكن أن نصف بها أية امرأة ، أو هي كما قلنا مجرد تعبير عن جمال المرأة ، بصفة عامة :

بأبي وأمي من مددت لها يدي بعد العشاء مصافحاً في"الأحمدي"
غيداء عرج بي عليها أغيـد في دارها، أنعم بـذاك الأغيد
لبيت داعيها وصافـح قلبهـا قبل اللقا قلـبي وقبل تقيدى
ذقت الهوى وكأنني مـا ذقته حتى دخلت ولامست يدها يدي
ألفت بين جمالـه وجمالهـا في ليلة أدمـت قلوب الحسد

ثم ينتقل في الأبيات الأخرى إلى هذه الأوصاف العامة فيقول :

شرقية تسبيك لا غربيـــة بجمالها الموهوب فأعشق وافتـد

وقد راح الشاعر في أبيات القصيدة الأخرى يخلط خلطاً واضحاً بـين الغـزل ، والخمر ، والدين في أبيات أسبغ فيها على المرأة الصفات الدينية عندما قال :

إني أعوذ بحسنها وبقلبـها وبروحها من كل واش مفسد

وألوذ من كيد الحسود بجفنها وبقــدها من شر كل مفنــد
فهنا السمو هنا النعيم هنا المنى وهنا السعادة والخلود السرمدى

ويخلط أيضا في الأبيات التي تليها بين الخمر والدين الإسلامي والمسيحي معاً في مثل قوله :

فصليه يادنيا الأمانى واصدعى في قلبه شمل الشجون وبددى
وبحق "مريم" كفكفي عبراتــه وبحق "عيسى" عليــه وزودى
قالت وقد مسحت دموعى لا تنح ومعى اغتبق يا عند ليب وغرد
فدقيل لي بالأمس إنك شاعــر فاشرب على نخبى . فلم أتردد
ما كان أرخم صوتها وأرقــه حين انتشت وشدت وقالت أنشد
فشربت ثانيــة وثالثــة إلى سبع. فقالت خذ وزد ، وبى اقتد
أنشدتها والكأس في كفى ولى قلب يحوم على مراشفها صدى
فترنحت طربا وكم من كاعب طارت بالحانى وكم من أمرد؟
فــاذا بــثالثنــا يفيــق منبهــا ومحييا بصبوحــه صــبح الغد
فتنهدت لتنهــدى وأثـــار فى أعماقهـــا ما قــد أثــار تنهــدى
وهناك قمنا للــوداع ويالهــا من ليلة فيها صفــا لي موردى
مرت مرور الريح واشوقى لها من مسعفى إن لم تعد من منجدى
فلحسن حظى أننى لــم أنصرف حتى ظفرت بقبلة وبموعــــد
يا صاحبى قد كان ما شاء الهوى فإلى الكنيسة سر بنا لا المسجــد
إن قيل جن فإن عذرى واضــح أو قيل تــاه ففى يديها مقــودى
أو قيل ضل فلست قبل زيارتى وتدلهـــى بالــزاهــد المتعبـــد
يا معشر المتعصبين رويدكــم أمن الرغــام قلوبكـم والجلمــد
بالله هل تطوى السماء إذا هفا؟ وصبا لمشركة فــؤاد موحد ؟
فاليوم قادت من تحب لدينها وغــدا يعــود بها لدين "محمد"

وواضح أن القصيدة لها مدلولات أخرى غير معانيها الظاهرة تكشفها أبياته التي يشكو فيها إلى المرأة ما يعانيه في وطنه من أوضاع مقلوبة ، ومـــن قيـــود صارمة عليه ، ومن انغلاق في مجتمعه في قوله :

حسناء إن أشكو الزمان فإنـــه   حرب على الحر الأبى الأمجد
قد أوصد الأبواب في وجهى فكم   من مأرب لي لم أنلـــه ومقصد
والنحس منذ طفولتى خدنى فيا   لشقاء موتـــور الفـــؤاد المبعد
حوراء يا دنيا العرائس والرؤى   أنافى الكويت أخوالشقاء فأسعدى
الله في ابن الأرض يا بنت السما   قدناه في القفر المخيف فأرشدى
قضى ربيع العمر فيه معذبـــا   يشكو أذى الدنيا وجور الأعبد
يستعرض الأحلام وهى عوابس   طورا ويهتف بالطيـــوف الشرد
وبه كبـــا عند السباق جواده   ياللتعاســـة والعـــذاب المقعـــد
ما راع مثل الشمس تكسف في الضحى
والـــورد يسقط وهو فواح نـــدى

والذين طابقوا بين معانى غزله الظاهرة ومضمون هذا الغزل الرمزي قـــد أسرفوا في تفسيره طبقا للمناهج الوصفية في دراسة هذا الشعر ، ولم يلتفوا إلـــى المناهج التحليلية الرمزية في دراسته، ولهذا وقفوا عند المعنى الظـــاهر لـــه فـــي الوقت الذى كان الشاعر يرسم صورة المجتمع الكويتي بمرحلته الانتقالية بســـبب أثر العلم وانتشار المدارس، والبعثات، والاحتكاك مع العالم الخارجي ، فعبر عـــن ذلك كله باتجاه رمزي جعل المرأة محوره ، والغزل ستاره والدفين مضمونه الذى يجب أن يكتشف بســـر أعماق القصيدة ، وتحليلها .

أما الصورة الثانية :

ـــــــــــــ التي رسمها الشاعر للمرأة والتي يقابل بها الصورة الأولى هي المرأة المتمنعة عليه، السلبية مع الشاعر في تجربته العاطفيـــة ، فـــإذا كـــان الشاعر في الصورة الأولى للمرأة الإيجابية في تجارب الحب مع شـــاعر متمتـــع

بالحب مع حبيبته ، فإنه في الثانية يرسم لها صورة مخالفة تماماً للصورة الأولى ، وعليها يصبح الشاعر "فهد العسكر" في هذه الصورة الثانية شاعراً محبا معــذبا ، يشكو الحرمان العاطفي، ويحمله هذا الحرمان إلى البوح بهذا الحب ، بل الصراخ، والضجيج العالي ، وخير ما يدل على هذه الصورة المغـايرة لمـا يرسـمه فـي صورته الأولى قصيدته (يا حبيبي إليك وجهـت وجهـي) ، وهمـا صـورتان متقابلان في شعره كتقابل البيئات في مجتمع الكويت، البيئة القديمة والبيئة الحديثة الجديدة . فالصورة الأولى تمثل الكويت الجديـدة ، والصـورة الثانيـة صـورة الحرمان تمثل محافظة البيئة القديمة في الكويت على تقاليدها وموروثها الاجتماعي يقول فهد العسكر : (١٧)

أي وعينيك فاض كأس غرامـي يا حبيبي وما بلغـت مرامـى
يا حبيبى تلك الدعايات لم تــرو وربــي صدى فـؤادي الظامى
يا أسيل الخدين بالله هب لــى قبلة من لماك واشـف أوامى
بحقوق الحب المبرح إرحــم وتصــدق بهــاعلى المستهـام
يا حبيبى رحماك أنهكنــى الصحو وفي ثغـرك الجميـل مدامـى
أمن العــدل أن تجرعنى الصــاب دهاقـا جاماً علــى إثر جــام؟
وأقاسى من الضنـا والسقـام ما أقاسى وأنـت تلهـو أمامي
يا حبيبــى وللفــؤاد طـــواف فارعــه حـول ثغرك البسـام

... ...

هاك قلبى ، وهاك عقلى وروحى يا ملاكى ، وخذ إليك زمامـــي

وصورة المرأة المتعففه عن الشاعر وهو يشكو من حرمانها ويتوسل إليهـا أن ترحمه وأن تتصدق عليه بهذه الرحمة كما يتصدق الاغنياء علــى الفقــراء ، صورة لم نألفها في شعر فهد العسكر ، الذي يكثر من المجاهرة بمتعته بحبيبتــه ، ومجاهرته بشرب الخمر مع صاحبته .

وتتضح هذه الصورة أكثر في أبياته التالية التي يقول فيها :

أنت ألهمتنى القريض فأنصت لنشيدى يا مصدر الإلهام
واصغ يا منيتى ومشعل روحي بسكون الدجى إلى أنغامي
ساهرا حول شاطئ الرمل وحدى نادبا شاكيا بجنح الظلام
وأنادي والقلب ذاب وجف الكأس أين الطلا وأين غلامى
وإذا ما بدا الصباح وبح الصوت منى وسال جرحى الدامى
أدبر الليل حاملا زفراتى وأنينى وتاركا آلامى
يا حبيبي إليك وجهت وجهى أى وعينيك طيلة الأعوام
يا حبيب الفؤاد زدنى غراماً بخضوعى لديك واسترحامي
أنت تدرى بأننى بك صب لست أعمى يا أيها المتسامى
أصدر الحكم إن حكمك عدل أنا راض لو جُرت بالأحكام
يا حبيبى حتام أكتم حبى أى وعينيك فاض كأس غرامى

فالشاعر فهد العسكر هنا محب شاك ، يقف على شاطئ البحر ورماله وحيداً ، شاكياً ، باكياً ، وقد لفه ظلام الليل وسكونه وتعالت زفراته وأنينه ، في حالة من الخضوع ، والخنوع ، وقد ذل نفسه لصاحبته طالباً منها أن تصدر حكمها عليه ، ويعلن لها مقدماً أنه راض بهذا الحكم أيا كانت نتائجه ، عدلا ، وإنصافا ، أم ظلماً، وجوراً .

وتدعم هذه الصورة قصيدته الأخرى التي يسميها باسم المرأة (حواء) ، والتي يرسم فيها الشاعر صورته البائسة ، ويظهر فيها محباً مهجوراً يقول : (١٨)

طال النوى يا قبلة الأنظار فترفقى بالوامق المتوارى
حواء ما هذا التجنى بالقلا رحماك لست بعاشق صبار
حواء قد نشر الظلام رداءهُ هلا سمعت بجنحه استغفارى
فنسائم الإمساء عنك سألتها فسلي نسيم الصبح عن أخبارى
... ...
حواء بين جوانحى نار وعا ف زيارتى من حرها زوارى

أو ما سمعت شهيقـها وزفيرها   يـوم الـوداع فيـالها مـن نـار
حواء أعشق ثغرها فلكم تطـا   رحـنا الغـرام وثغـرها خمـارى

... ...

حواء يا ذات الجمـال ويا ضيا هـذا الوجـود   وربـة الأشعـار
ويلاه قـد هجرت مجالس أنسـنا وخلـت مـن   النـدماء والسمـار
لا الراح بالكـاسات مشـرقة بهافتـبـدد   الظـلمـاء بالأنـوار
كـلا ولا الأوتار صادحـة فتلـهمنـا   الغنـاء بهـدأة الأسحار

... ...

ورموز كثيرة تكتنف هذه القصيدة ، (فحواء) الحبيبة هى كويت الغد ، وهذا الانتظار الطويل على العاشق الذي لا يقوى على الصبر والاحتمال، هو الشـاعر الذي يمثل الجيل الجديد الذي ينتظر التغيير في مجتمعه ليتناسـب مـع حاضـره ومستقبله، ولهذا ربط الشاعر بين لقائه ولقاء المحبوبة في الظلام وقد انتشر علـى الكون من حولهما (حواء قد نشر الظلام رداءه) خفية من أعين الرقباء من أبنـاء مجتمعه (الجيل المتمسك بتقاليده)، الذين لا يسمحون بمثل هذا اللقاء الذي يطمـح فيه فهد العسكر وجيله في التغيير والتحرر من قيود الماضي، فمحبوبته الكويـت يطلب منها الاستجابة له في التغيير ليحدث الحلم والرؤيا عند فهد العسـكر فـي التطور والانفتاح . ولهذا يشكو الشاعر من عدم احتمـال الانتظـار والصـبر : (رحماك لست بعاشق صبار).

ولهذا كانت هذه المرأة تمثل عشق الشاعر ، وحلمه وأملـه، فهـي رمـز مشروعه التنويري ورمز للتغيير عنده ، ورمز المستقبل ، بل هي رمز الكويت :

حـواء أعشق ثغرهـا فلكم   تطارحنا الغرام وثغـرها خمارى
حواء يا ذات الجمال ويا ضيا هـذا الـوجود   وربـة الأشعار

ولهذا أيضا راح الشاعر يربط بشكل لافت للنظر بين النور والظلام ، فكأن الظلام كان يمثل لديه الماضي ، وكأن النور يرمز له بالحاضـر والمسـتقبل . أو

كان الشاعر يرى الارتباط وثيق بين الظلام يربط بالنور والظلام وبين قيود الماضي التى تطبق على الشاعر وجيله، فكان الظلام الذي خيم على الشاعر في النور وكان يرى الأمل ، والتفاؤل لمستقبل مشرق . ولهذا راح الشاعر يهيأ الطبيعة لذلك . فهى طبيعة حزينة للظلام المطبق عليها ، بلابل تغرد فهى صامته. ولا زهور تعبق بأريحها فهي على أغصانها ذابله، والورد فيها عابس غير مبتسم وقد جف رحيقه، والأشجار غير مورقة ، وكذلك الطير ساكت أخرس عن الشدو فوق الأغصان ، والطبيعة بوديانها مقفرة ، جرداء ، خالية من الأزهار والأطيار . وهذه الطبيعة التي يحدثنا الشاعر عنها طبيعة فنية خاصة بفهد العسكر ولهذا فإنها متوحدة مع حالة الشاعر النفسية، وهذا التوحد من الطبيعة مع الشاعر توحد في مشاركته في رغبته في التغيير والتطوير لمجتمعه الذي يطبق بقيوده على كاهله ، ويخنق أنفاسه ، وهذا كله من مقومات الاتجاه الرومانسي في شعر "فهد العسكر ".

حواء قد صمتت بلابل روضنا وسرى الذبول بأجمل الأزهار
لا الورد في جنباته متبسم فيعطر الورد النسيم الساري
كلا ولا الأشجار مورقة فيشدو الطير فوق ذوائب الأشجار
حواء وادي اللهو أصبح مقفرا خال من الأزهار والأطيار

ويختم الشاعر قصيدته ببيت ينم فيه عن جيل الحاضر والمستقبل عندما أناب عنه صلة (الريم) المقيدة التي لا تقوى عن الاختيال والآصال والأبكار :

لا الريم يا حواء سارحة به تختال بالأصال والأبكار

وهذه الصورة الثانية للمرأة في شعر "فهد العسكر"، وهذا الحب للشاعر المحروم لها يذكرنا في فكرة معروفة في أوساط الصوفية هي الارتفاع بالحب ، والسمو بعواطفه إلى مستوى ديني يمتزج فيه الحب بالدين امزاجاً شديداً ، وإن كان شعر فهد العسكر لا يرقي إلى هذه الفكرة بالمستوى الذي بلغه غيره من الشعراء الذين سبقوه في عصور أدبية متقدمة ، ولكنه قد استطاع أن يعبر في شعره هذا إلى ما يقرب من صورة الحب عند الصوفية عندما قال : (١٩)

لم تخب من نبت النخيل　　　ولا ابنة العنقود ناري
كم بين تلك وهذه　　　من حجة لي واعتمار
يصحو فيهتف بي بدار　　　وكم هتفت به بدار
فرنا وهب فجنحت　　　قلبي حميا الإحورار
ولثمته وبثثته　　　شكواي همسا من حذار
وهصرت بأنه قده　　　فحسا الصبوح على اهتصارى
وافتر مبسمه فيا　　　لجمال ذاك الإفترار
فيخالنا الرائى قبيل　　　العود من رمي الجمار
ملكين في دنيا الغرام　　　من الملائكة الخيار
هبطا بأجنحة الهوى　　　والوجد والشوق المثار

وواضح أن تجربة الشاعر كان زمنها الأوقات المقدسة ، وهي أوقات الحج والاعتمار ، ولهذا راح يضفى على نفسه وعلى صاحبته ملكين هبطا عليهما الوجد والشوق فأضاء حياتهما ، وهذا الطابع الديني على تجربة الشاعر العاطفية كان يهدف من ورائه أن يسمو بهذه التجربة إلى مرتبة الأعمال الصالحة التي ترضى عنها الملائكة الأخيار .

وراح الشاعر يؤكد ذلك في صورة أخرى وفي أبياته الشعرية التي ينشدها بعاطفة رومانسية تفصله عن واقعه الديني حين يقول : (٢٠)

ودموع العشاق فيض من الخلد　وشعر يزرى بشعر الفحول
وتناغي الأحباب في روضة الوصل　هديل يغرى ولا كالهديل
وخفوق القلوب ضرب من التسبيح　عند اللقاء والتهليل
يا عروس الإلهام موعدك الشاطئ　مأوى العشاق عند الأصيل
فإلى الملتقى هناك وهات　الشعر من وحي دمعي المطلول

إن هذه الأبيات الشعرية تمثل حالة من الوجد العاطفي الذي يتخطى حدود القيم الدينية والاجتماعية ، والخلقية ، ويقيم صاحبها لنفسه عالما آخر منفصلاً عن

عالم الواقع ، خال من تلك التقاليد الصارمة التي كانت تحول بينه وبين الانطـلاق على سجيته .

وفي قصيدته التي بعنوان "جلالة الملك العظيم " ، يرمز فيها لصاحبته بكل ما هو عظيم في بيئته ، ويضفى عليها بذلك ألوانا من القدسـية وعلـى تجربتـه العاطفية معها أيضاً يقول : (٢١)

حي الصباح إذا تبسـم	وصغ العقود إذا تكلم
واعبـد بمملكـة الجمال	جلالـة الملك المعظم
فالحسن حين يصان يعبد	فيـه خالقـه ويكـرم
وإذا سألت وجاد يوماً	مـا بوعـدٍ أو تكـرم
فاستقبل الدنيا بزينتـها	ولا تشـرك فتـنـدم
واستوحـه واستهلمتـه	فكم وكـم أوحى وألهم
وإذا حسا الكأس اركعن	لـه وبالأخـرى تقدم
وإذا استزادك زده واسجد	واقترب لا عاش من لم
وعليـه صل إذا انتش	فالله قـد صلى وسلـم
هلـل وكبـر باسمـه	فالله فضلـه وعظـم

إن الشاعر الذي اتخذ من محبوبته ملكاً يهلل باسمها ويكبر وذلك لأن الله – على حد قول الشاعر – قد فضلها وعظمها وصان جمالها، وبذلك يكون الشاعر قد مزج بين صاحبته وبين الصفات الآلهية مزجاً غريباً ، وكان هذا المزج جديرا بأن يثير الناس حوله في بيئته الكويتية المحافظة المتدينة، التي لم تستطع أن تفهم مثل هذا النغم الرومانسي الذي يبالغ فيه الشاعر، وينأى بصاحبته عـن واقـع الحيـاة الحقيقية المادية ، رامزاً بالمحبوبة وما أحاطتها من عظمة وقدسية وصفات إنهيـه إلى الحبيبة الحقيقة في داخلهو هي الكويت . ومما يؤكد قولنا هذا ، كما يؤكد دلالته الرمزية على أن المحبوبة هي الكويت أبياته التالية عن نفس القصـيدة التـي ردد فيها نفس المعاني من ولع لصاحبته وجمالها ، كما يجسد انفصـاله عـن الواقـع

ومادياته ومحسوساته ، وهذا هو الذي جعله ينزل وصاحبته منزله الإله الذي يعبده وهو يسجد له. ومن هنا يراه إلها قادرا على تعذيب الناس ، ولهـذا راح يعتـب عليه، يطلب منه الا يفعل به ذلك فيقول :

الله أكبر كيف نصلي   شاعراً مثلـي جهنـم
هيمان أعمى في هواك   أصم لا يصغى وأبكم
يطوي الليالي ذاهـلا   متحسراً والناس نـوم
متبرم بنهـاره قلـق   إذا ما الليـل خيـم

أما قصيدته التي بعنوان : " يا حبيبي إليك وجهت وجهـي"فإنهـا قصـيدة يكشف عنوانها عن المغزي الذي يرمى إليه الشاعر وهو : إضفاء الصفات الدينية على صاحبته ، فهو يولى وجهه نحوها ، وتلك عادة غريبة من شـأنها أن تثيـر شكوك الناس في عقيدته،ولكنها خطرات شاعر يمكن أن نجد ما يمانعها في شـعر القدماء هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن الأمر ينكشف لنا ببساطة عند سـبر أعماق رموز القصيدة ، إذ تتوحد قدسية الشاعر في قصيدته مع حـب الكويـت وقدسيتها في حناياه ، يقول : (٢٣)

يا حبيبي إليك وجهت وجهي   أي وعينيك طيلة الأعوام
كيف لا والجمال فيك تجلى   وبه قد عبدت رب الأنام
لك ثغر يفتر عن بسمـات   ضوؤها أيقظ الشعور السامي

وهذه الأبيات يحملنا إلى مراجعة الحب الصوفي في شعر ودواوين شعراء الصوفية ، حين بعبد الشاعر الصوفي الله في جمال صاحبته ، ويكون بذلك قد بلغ بهذا الحب هذه الدرجة العالية من السمو ، وتكون المرأة قد تحولـت فـي عقـل الشاعر وقلبه إلى هذا الرمز الديني الخالص .

ومن الطبيعي أن يجعل الشاعر لهذا النوع من الحب والسمو الصوفي العفة والفضيلة دافعاً لهما . .

ولكن الشاعر يخلط في بعض قصائده بين نوعين من عواطف الحب ، عواطف الحب الخالص بصبغته الدينية العفيفة ، وعواطف الحب الصريح الذي يعبر فيه عن تجارب صريحة بينه وبين صاحبته ، فيقول من نفس القصيدة السابقة.

لك ثغر يفتر عن بسماتٍ　　ضوؤها أيقظ الشعور السامي
بسمات ما افتر مبسمك الور　　دى عنها إلا وطأطأت هامي
تتجلى بها البراءة والطهر　　هذا وتلك سر غرامي
و"حديث" كم هز أوتار روحي　　"ودلال" ألذ من أحلامي
"وطباع" أرق من بسمة الفجر　　"وصوت" يزرى بشدو الحمام
"ومحيا" ملائكى جميل　　في فضا الروح لاح بدر تمام
وبروحى "روح" أخف وأنقى　　من رحيق الصباح بالأكمام
وقوام أين الاماليد منه　　بالتثنى أجمل به من قوام

ومثل هذه الصفات للمرأة المستمدة جمالها من جمال الطبيعة هي صورة تقابلها الصورة الثانية الحسية للمرأة ، لتجاربه في الحب الصريح فيجعلها أكثر إيجابية بهذه التجربة ، تتحدى تقاليد المجتمع معه اذ يقول في قصيدته التي بعنوان: في وحدة عابسة " (٢٤)

فتقول لي والكأس خصب كفها　　إني لأهوى الضم والتقبيلا
فأجبت أخشى البدر يفشي سرنا　　فاضفى علينا شعرك المسدولا
ما أن أداعب نهدها بأناملي　　حتى أطوق خصرها المهزولا
فتخالنا فوق الرمال ونحن في　　سكر الغرام " بثينه " وجميلا

... ...

أداه من ذكرى ليلة أقبلت　　سكرى تجر على الرمال ذبولا
رددت تقديساً وتعظيماً لها　　بسجودي التكبير والتهليلا
وطفقت أقطف من شقائق خدها　　وكلم رشفت رحيالها المعسولا

وواضح اختلاط الحب العفيف بالحب الصريح في هذه القصيدة نتيجة لما وصل إليه الشاعر من مزج بين الدين والحب . وهذا المزج كان الشاعر يقصد به ورائه أن يسمو بعاطفة الحب على الطريقة الصوفية ، حين يعبد الله في جمال صاحبته ، ويسجد لهذا الجمال لأنه يراه رمزاً روحياً ودينيا . وكان ذلك كله مدعاه لثورة أبناء مجتمعه عليه لأنهم لم يألفوا مثل هذا الخطاب الشعري في بيئتهم الثقافية آنذاك ، فقد ألفوا القصيدة التقليدية بشكلها ومضمونها وتعبيرتها المباشرة .
وليس ذلك فحسب بل كان من أسباب ثورة المجتمع عليه أيضا إنه كان يطالب بحقوق المرأة في اختيار شريك حياتها رافضا الثقافة الاجتماعية المثقلة على كاهل المرأة ، والتي تقيدها بمن يختاره لها لها أولى الأمر في شئون ومستقبل حياتها . فأهدى قصيدته نوحي " إلى تلك التى اختطفها يد القدر القاسية من أحضان حبيبها وزجت بها يد المتعصب الذميم في سجن الفناء الرهيب أهديها"، وقد بدأها الشاعر بالنواح على جيل الأبناء الذى يحكم مصيره جيل الأباء والأجداد ... موجها خطابة إلى المرأة حبيسة التقاليد الاجتماعية واصفاً هذه التقاليد بالسجن يقول : (٢٥)

نوحي بعقر السجن نوحي فصداه في أعماق روحي
نوحي فقد سالت جروحك مثلما سالت جروحي
نوحي فما أغنى غبوقك لا ولا أجدى صبوحي

ويجعل الشاعر من قضية التقاليد قضية مشتركة بينه وبين المرأة ، فهى تقاليد تصوب سهامها على جيل الأبناء .. جيل الحاضر والمستقبل وتحول شبابهما إلى أطلال لا حياة لها ولا روح فيها كما تحول وأحلامهما إلى الفشل فيقول :

نوحي فقلبك مثل قلبي لم يبل أوامهُ
نوحي على طلل الصبا ، واستعرضي أيامهُ

***

نوحي على جدث المنى في غور خافقك الكئيب
نوحي فقد ولى الربيع ، وأجدب الوادى الخصيب
نوحي فكم قمريةٍ فيه تنوح وعندليب
وهناك كم من زهرة نبلت ، وكم غصن رطيب

ويهاجم فهد العسكر جيل الآباء والأجداد الذى يقف حجر عثره في وجـه المحبـين وإعطـاء المرأة أبسط حقوقها مما يعكس مشروعه التنويرى في الحرية والديمقراطية يقول :

يا بنت من وأد الفضيـــــــلة بين أحضـــــــــان الرذيلـــــــه
وطغـــــى فـــــراح يبـــــل مـــــن دم كـــــل منكـــــوب غليلـــــه
لهفـــــى علـــــى تلـــــك المشـــــاعر والأحاســـــيس النبيلـــــه
وعلـــــى جمالـــــك والشـــــباب الغـــــض ، لهفـــــى يـــــا خميلـــــه

ويكشف الشاعر عن قضية أخرى تتعلق بالمرأة هي أنها سلعة تباع وتشترى لمن يدفع المـال غير مكترثين بمشاعرها ، ورأيها ومصيرها في هذا الزواج يقول :

بـــــاعوكِ بـــــالثمن الزهيـــــد ، فـــــأين يـــــا ليلـــــى العدالـــــه
وســـــقوك كأســـــا ملؤهـــــا صـــــاب الأســـــى حتـــــى الثمالـــــه
زجـــــوك وا أســـــفاه فـــــي ســـــجن التقاليـــــد القديمـــــه
لله مـــــا كابـــــدت فيـــــه مـــــن الأســـــاليب العقيمـــــه
لا در درك مـــــن أبٍ فـــــظ ووالـــــدة لئيمـــــه
يـــــا قاتـــــل الله التعصـــــب ، كـــــم تمخـــــض عـــــن جريمـــــه

***

قـــــد أرغمـــــوك علـــــى الـــــزواج بـــــذلك الشـــــيخ الوضـــــيع
أغـــــراهم بالمـــــال وهـــــو المـــــال معبـــــود الجميـــــع
فقضـــــوا علـــــى آمالنـــــا ، وجنـــــوا علـــــى الحـــــب الرفيـــــع
مـــــا راع مثـــــل الـــــورد يـــــذبل وهـــــو فصـــــل الربيـــــع

ويتساءل الشاعر :

زفـــــت وهـــــل زفـــــت فتـــــاةُ الحـــــى للـــــزوج الحبيـــــب ؟
هـــــل أخفقـــــت أم حققـــــت بزفافهـــــا الحلـــــم الـــــذهيب ؟
وارحمتـــــاهُ لهـــــا ، فقـــــد زفـــــت إلـــــى الســـــجن الرهيـــــب
وغـــــدت بـــــه نهـــــب الجـــــوى ، والشـــــجو ، والهـــــم المـــــذيب

ويستطرد في سؤاله :

هـــــل كـــــان فـــــي اســـــتقبالها فيـــــه ســـــوى شـــــبح الـــــردى

قـــد أدخلــت لـــيلا عليـــه ، فكـــان لـــيلا ســـرمدا

وراح الشاعر يهاجم حراس التقاليد الباليه من الأهل والأقارب والأصحاب ممن ينتمـون إلـى جيل الماضى الذى يحارب حرية جيل الحاضر فيصفهم بالثعالب والعقارب والكـلاب الـذين يرمون بمصير ابنتهم إلى القبر والهلاك :

أو كـــان أهلـــك يـــا فتـــاتى والأقـــارب والصـــحاب ؟

إلا الأراقـــم والعقـــارب والثعالـــب والكـــلاب؟

قـــد شـــيعوك ، فخبرينـــي بعـــدما طـــوى الكتـــاب

مـــاذا لقيـــت بـــذلك القبـــر المخيـــف مـــن العـــذاب؟

ثم يوجه خطابه إلى المرأة كاشفاً عن النقلة الجديدة في المجتمع الكويتى بسبب العلم والانفتـاح فأنتجت الصراع بين الجليين، جيل الماضى المتمسك بتقاليد الماضى وجيل الحاضر جيل العلم والانفتاح الرافض للقيود والمنفتح على العلم والثقافة والتنوير فيقول مخاطبا ليلى رمز كويـت الحاضر وكويت المستقبل:

ليلـــى ، ومـــا الـــدنيا ســـوى نـــار الكريمـــة والكـــريم

أواهُ مـــن داءٍ قـــد استشـــرى وجـــرح فـــي الصـــمم

ربـــاهُ رفقـــا بالجديـــدِ ، فكـــم شـــكا جـــور القـــديم

وطغـــت أبالســـة الجحـــيم علـــى ملائكـــة النعـــيم

ويختتم قصيدته بتقرير :

يـــا للمهـــازل والجـــرائم والمآســـى والمســـاخرْ

غـــدت العـــذارى كالعقائـــد والمبـــادئ والضـــمائرْ

ســـلعاً تبـــاع وتشـــترى علنـــا بأســـواق الحواضـــرْ

والرابحـــون بهـــا لهـــم منـــا التهـــانى والبشـــائرْ

ولفهد العسكر الكثير من هذه المواقف الداعمة للمرأة في وجه التقاليد والتعصب الأعمى ولكننا نشير فقط إلى قصيدته عنـون لها : " الشباب للشباب - قاتل الله أمهـا وأباهـا " ، وتـدور القصيدة حول فتاة أرغمها أهلها على الزواج بشيخ يكبرها في السن وكان ذلك طمعاً في ماله، ولكنها لم تتقبل ذلك لأنها كانت على علاقة عاطفية بشاب يناهزها في السن فرق أهلها بينهما، ولم تجد الفتاة المظلومة وسيلة لدفع الظلم إلا بالموت ، فخرجت إلى شاطئ البحـر ، وهنـاك لقيها الشاعر وفشل في أن يثنيها عن عزمها فألقت بنفسها في البحر، فقال الشـاعر فـي روح

سردية طاغية على القصيدة حولتها إلى قصة شعرية، وتحكى قصة الصراع الدائر بين الأجيال فى الكويت وقصة الحرية المفقودة في المجتمع الكويتى من ناحية. وتكشف عن وضع المرأة في هذا المجتمع. التى هى في الأساس رمز للحرية المفقودة والمنشودة في جميع مشروع فهد العسكر التنويرى من ناحية أخرى.

فحداني إلى الفتاة شعور　　لافت الروح منه ما أضناها
فحثثت الخطى إليها بجنح الليل والناس نوم لأراها
كفكفت دمعها وكفكفت دمعي　　وسألت العذراءَ عما دهاها؟
فشكت ظلم أمها وأبيها　　قاتل الله أمها وأباها
حملاها ويلاهُ عبئا ثقيلاً　　رزحت تحته فلم حملاها؟
أرغماها على الزواج بشيخ　　ذى ثراءٍ من أجل ذا أرغماها
حددا موعد الزفاف فجاءت　　تندب الحظ حين خاب رجاها
وقفت حول ذلك الصخر كالتمثال فاهتز هزة من بكاها
ظمئت روحها ولم تر كأساً　　غير كأس الردى تبل صداها
سكنت روحها إلى خاطرْ مر بها رغم أنة أدماها
ثم صاحت لبيك والبحر ساج　　ليت شعرى من الذى ناداها
أدعاها الردى فلبت نداه　　أم دعته؟ يا ليته ما دعاها!!
رفعت وجهها ونادت إلهى　　قد دعتك العذراءُ فاقبل دعاها
رأت العيش في جوارك أمناً　　فاجعل الخلد يا إلهى قراها
أرسلت نظره إلى البحر لم يعرف سوى البحر ويحه مغزاها
أعقبتها بصرخة ردد الأفق - وقد خيم السكون - صداها
نكثت شعرها فراح نسيم الفجر يلهو به ويلثم فاها
حملته إلى رفيق صباها　　قبلا لو سمعت موسيقاها
حجبت وجهها بكلتا يديها　　لا عن الموت حينما وافاها
بل عن الشمس أختها إذ أطلت　　لو رأت وجهها هوت من سماها
فتح البحر والشويطى باكٍ　　لثريا أحضانه فاحتواها

فثريا في هذه القصيدة هى الحرية الموؤدة في المجتمع الكويتى آنذاك والذى سخر الشاعر فهد العسكر مشروعه التنويرى من أجلها:

وهي قصيدة طويلة صاغها الشاعر صياغة رومانسية ، قصصية إنسانية ، يلح من خلالها على الجانب التنويري في إعطاء المرأة حقوقها الإنسانية حتى لا تنتهي هذه النهاية المأسوية.

إن الشاعر فهد العسكر وفي نطاق ثقافته التقليدية المحدودة . كان يمتلك رؤية للعالم.. رؤية قوامها النهوض بالكويت من كبوة العادات والتقاليد البالية، إذا شاءت أن تشق طريقها نحو الحداثة والتطوير.. رؤية قوامها التمرد ورفض الواقع، رؤية قوامها البحث عن الإصلاح التعليمي والتربوي والسياسي والاقتصادى والاجتماعى وتحرير المرأة ، والانفتاح على الآخر.

ولأن فهد العسكر - في نطاق ثقافته المحدودة ورؤيته الشعرية - ما كان بمقدوره أن يقدم مشروعا تنويريا متكاملا، بالمعنى الفكري أوالإيديولوجي أو الفلسفي، ولكن حسبه - بحدس الشاعر الصادق- أنه قدم واعيا أو لا واعيا - بالمعنى الإبستمولوجي - مشروعا إصلاحيا، يُعَدّ بكل المقاييس التي تحكم المجتمع الكويتي آنذاك، مشروعا أو نواةً لمشروع تنويري.. حاولنا في هذا البحث أن نتلمس آفاقه وأبعاده، قدر الجهد، وويل لمجتمع يجحد فضل أبنائه! (٢٦)

الهوامـش

١ - شاعر كويتي ولد في الكويت عام ١٩١٦ على أرجح الشعراء ، لم يحدد تاريخ ميلاده لعدم معرفة الكويت بالتدوين التاريخي للمواليد. والمتيقن أنه ولد وتعلم وتثقف في فترة هجر الكويت لتعليم " الكتاتيب" . ودخولها في عهد التعليم الحكومي المنظم بافتتاح المدرستين " المباركية " عام ١٣٣٠هـ - ١٩١١م. و"الأحمدية " عام ١٣٤٠هـ - ١٩٢١م . وما صاحبهما من بعثات وصدور الصحف في الكويت خارج وداخل البلاد وإنشاء " النادي الأدبي " وتأسيس "الجمعية الخيرية" ١٩٣٨ و"المكتبة الأهلية " ١٩٢٣ وما تبع ذلك من تطورات لمجتمع ديني كانت تحكمه التقاليد والصارمة والصراع بين القديم والجديد بسبب التعليم والانفتاح والاتصال بالبلدان الأخرى التي تفوق الكويت حضارة وثقافة . انقسم الأدب على أثر الحركة الشعرية على الأخص إلى تقليد وإحياء ، وتطور وتجديد . وقد مثل "فهد العسكر" بفكره وشعره الثاني فيها ، وقد أوذى بسبب ذلك إيذاءاً شديداً من معاصريه. وقد فهمت مواقفه وأشعاره فهماً خاطئاً عندما أسرفوا في المقابلة بين عالمي الشاعر الواقع والفن. ومن الشائع أن شعره قد أحرقه أهله بسبب ما ذكر. وتوفى الشاعر بعد أن كف بصره ومرض مرضاً شديداً في عام ١٩٥١.

جمع بشعره الشاعر والأديب عبد الله زكريا الأنصاري في أكثر من خمس طبعات كان ينقح ويزيد في كل طبعة جديدة .

- لم يحظ شاعر في الكويت باهتمام الدارسين كما حظى "فهد العسكر" بسبب ريادته التنويرية من ناحية ونقل القصيدة الشعرية في الكويت من التقليدية إلى الرومانسية.

<u>راجع في ذلك :</u> نورية الرومي :

- شعر فهد العسكر : دراسة نقدية وتحليلية . ط ٢ ، ص ١٩٩ .
- الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور . ط (٣) ، ١٩٩٩ ص ٣٥٦ وما بعدها.
- فهد العسكر بين الفن والواقع : مجلة الحصاد. جامعة الكويت ، العدد الأول، السنة الأولى ، يوليو ، ١٩٨١ ، ص ٢٠٧ وما بعدها.

(٢) نورية الرومى : شعر فهد العسكر وآفاق التنوير : ص ٣ بحث طبع على الآلة الكاتبة، " ندوة بعنوان إسهامات الكويت في الثقافة العربية " مقدم للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، اكتوبر ٢٠٠٢ .

(٣) ليلة في بيت الجارة : الديوان ١٧٩ وما بعدها .

(٤) شكوي : الديوان : ١٥٨.

(٥) نـداء : الديوان : ٢٢١ .

(٦) شهيق وزفير : الديوان : ١٥٦ .

(٧) هاتي الدواء وكحلي بصري : الديوان : ١٨٦ ، وما بعدها .

(٨) لك الله : الديوان : ٢٦٠ - ٢٦١ .

(٩) قاتل الله أمها : وأباها : الديوان : ٢٦٦ .

(١٠) أوقديها : الديوان : ١٨٣ .
(١١) حــواء : الديوان : ٢٢٨ .
(١٢) ليلى في بيت الجاره : الديوان : ١٧٩ وما بعدها .
(١٣) هاتي الدواء وكحلي بصري : الديوان : ١٨٨ .
(١٤) لك الله : الديوان : ٢٦٠ – ٢٦١ .
(١٥) بأبي هائمة زفت لهائم : الديوان : ٢٤١ وما بعدها .
(١٦) نورية الرومي : شعر فهد العسكر – دراسة نقديــة وتحليليــة ص ١٩٧ ، ط (٢) ١٩٩٩م.
(١٧) ياحبيبي إليك وجهت وجهي : الديوان : ٣٠٦ ، ٣٠٩ .
(١٨) راجع في تحليل شعر فهد العسكر ورموز قصائد كل من :
أ.د ابراهيم عبد الرحمن محنه فهد العسكر دنيا الوجدان الذاتي : مجلة البيـــــــان ص ٢٠ : ع ٩٨ ، نوفمبر ١٩٧١ .
أ) نورية الرومي : شعر فهد العسكر : دارسة نقدية وتحليليـــة : البــاب الثــاني : الفصل الأول : الغزل قضاياه ورموزه ، ص ١٥٩ – ٢١٢.
ب) الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور . ط (٣) ، ١٩٩٩ ص ٣٥٦ وما بعدها .
ج) فهد العسكر بين الفن والواقع : مجلة الحصاد . جامعة الكويت ، العــدد الأول ، السنة الأولي ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠٧ وما بعدها .
(١٩) حواء : الديوان : ٢٢٨ – ٢٢٩ .
(٢٠) شكوى : الديوان : ١٥٨ – ١٦٣ .
(٢١) يا ضفاف الخليج : الديوان : ١٧٥ – ١٧٩ .
(٢٢) جلالة الملك المعظم : الديوان : ٢٠١-٢٠٣ .
(٢٣) ياحبيبى إليك وجهت وجهي : الديوان : ٣٠٦ – ٣٠٩ .
(٢٤) في وحدة عابسة : الديوان : ٢٠٤ .
(٢٥) راجع في تحليل مثل هذا الشعر نورية الرومي : شعر فهد العسكر وآفاق التنــوير ، مرجع سابق .
(٢٦) راجع : نورية الرومي : شعر فهد العسكر وآفاق التنوير فــي الكويــت : ص٣٨-٣٩.

القيم الأخلاقية للعربى من خلال الشعر الجاهلى

(*) د. صالح مفقــودة

تحاول هذه الدراسة تصحيح خطإ طالما تكرر في الدراسات الأدبية والتاريخية ،وهو الحكم على الإنسان الجاهلي بالتخلف والبساطة والجــهل وقد يعود السبب في تلك الأحكام القاسية إلى الانطلاق من مواقف مسـبقة تعتمد التفسير الخاطىء للفظة الجاهلية ، أو تحكم على العربي من خـــلال طبيعة الصحراء الجافة والقاسية.

والحكم الصحيح في رأينا هو الذي ينطلق من الشعر الجاهلي الـــذي يعــد خير معبر عن الأخلاق العربية الأصيلة الممثلـــــة فـــي الكـــرم العربـــي والشجاعة

وقد بدت لنا جملة من الصور الرائعة عن الكرم العربي الذي يتميز بأنـــــه كرم من أجل الكرم ، والشجاعة البعيدة عن كل تهور ، والتي تعني الصدق مع النفس ومع الآخرين ، وهي الفضائل التي أكدها الإسلام فيما بعد

العربي و البيئة:

من المسلم أن لكل بيئة أثرا في سكان أهلها و أخلاقهم، غير أننــــا نريد أن نتجنب في هذا الصدد، تلك الأحكام التي تنطلق مباشرة، إلى الحكم

* أستاذ محاضر بقسم الأدب العربي - جامعة بسكرة - الجزائر

على الإنسان العربي من خلال البيئة الجاهلية، فقد بدت حسبما لاحظنا هذه البيئة لا ككل البيئات إذ صورت على أنها جحيم لا يطاق، و رغم أنها أرض طبيعية لينة واسعة ناعمة يحلو العيش فيها في بعض الأحيان، و يصعب في بعض الأحيان، إلا أن الدارسين نظروا إلى هذه المنطقة بمنظار غريب، و حكموا على العربي من خلال ذلك.

و يبدو في مثل تلك الأحكام إجحاف، و مغالطة بسبب النظرة الجغرافية للبيئة، فبعضهم يرى أن لفظة الجاهلية في حد ذاتها دليل كاف على الحكم على إنسان هذه الحقبة بصفات لعله كان بريئا منها، يقول الأستاذ خليل هنداوي: «على أن الأقدمين قد أسرفوا كثيرا في وسم الأخلاق الجاهلية بالأخلاق الفظة القاسية و هم ما فعلوا ذلك إلا ليعيدوا نتيجة المقارنة بين المثل الجاهلية، و المثل الإسلامية ....و ليس عندي ما يمنع أبدا أن نصحح أحكامنا على أخلاق العرب من خلال نصوصهم و تراثهم الفكري »(١)

فلنتجنب الأحكام الجاهزة -إذن- و لنعمد مباشرة إلى استقراء شعرنا القديم لنكشف عن القيم الأخلاقية حسبما تنطق بها هذه القصائد، ومن خلال ذلك نتعرف على جوانب عديدة من الشخصية العربية قبل الإسلام، فكما يقول الدكتور جبرائيل جبور : «....الشعر القديم هو الذي يمثل الخلق العربي الصميم.» (٢)

وضروري أن نعرف طبيعة الخلق العربي لأن نفسية العربي القديم ما تزال تظهر في سلوكنا، وكما يقول الدكتور يوسف العش في معرض حديثه عن نفسية العربي: «قلت في نفسي: أليس مخجلا ألا نعرف طبيعة العربي و طبيعته هي التي توجه مستقبل بلادنا، وهي التي رسمت ماضينا، وترسم حاضرنا».(٣)

ولنكشف عن بعض الجوانب الأخلاقية من الشخصية للعربي كما صورها الشعر الجاهلي، دون أن نهمل بطبيعة الحال البيئة التي ظهر فيها هذا الشعر، غير أننا نطالب بنظرة كلية لهذه البيئة التي تحتوي على جوانب الحياة المختلفة، كما تحتوي على أسباب الموت، و ليست هذه الصحراء شرا كله كما أنها جنة فيجاء، ففي ما يتعلق بالجانب السهل، فإننا نجد بساطة العيش و طبيعته، و انعدام التكلف كما نجد سيطرة العواطف الإنسانية. أما فيما يتعلق بالجانب الآخر، فقد صور لنا الشعراء بيئة قاحلة، يندر فيها الماء، و يقل العشب. و لقد كان لصعوبة هذه البيئة و قسوتها أثر على جسم الإنسان العربي و أخلاقه إذ عرف بالصبر هو و حيواناته التي يستخدمها، و لم يكن تأثير هذه البيئة على جسم الإنسان فقط بل أثر على الناحية الأخلاقية، فكان لهذه الطبيعة أثر كبير على القيم التي سادت في هذا العصر و التي نجدها في قصائد الجاهلية.

و الحقيقة أن قسوة بيئة الصحراء، و صعوبة المسالك فيها لم يكن ليخلق إنسانا قاسيا مقيدا عن الانتقال، بل أننا نجد أن هذا الإنسان لا يماثل هذه البيئة فقط بل يسود عليها، إنه يخضع لها أحيانا و لكن من أجل السيطرة عليها، فلم يكن العربي يعيش في عزلة وسط هذه الصحراء على نحو ما يذهب إليه عبده الشمالي في قوله: «و البيئة الجاهلية عبقة برائحة الإبل و الصحراء، و مترامية الأطراف، صعبة المواصلات، نادرة الطرق، وفرة المسالك شمسها محرقة و رمالها كاوية، تهب فيها الزوابع، فتنقل الرمال من مكان إلى آخر و ترفع منها جبالا لا تلبث أن تزول، أو تنصب تلالا في مواضع جديدة نائية .... و هذه الصعوبات الطبيعية جعلت الاتصال بالخارج عسرا شبه مستحيل، و صدت الجاهلي عن الاكتراث لما

هو خارج جزيرته، و محاولة الإطلاع على حالة الأجانب و الاهتمام بعلومهم و فلسفتهم، و لذلك سميت شبه الجزيرة العربية "جزيرة"».(٤)

حقا إن شبه الجزيرة العربية هي كما وفها عبده الشمالي بيئة صحراوية صعبة و لكن هل جعلت هذه الطبيعة الإنسان العربي يعيش في عزلة؟

إننا لا نذهب إلى ما يذهب إليه عبه الشمالي فهناك عدة أدلة تثبت اتصال العرب بغيرهم، و بجيرانهم بصورة خاصة، عن طريق التجارة خاصة، وإذا كانت الطبيعة قاسية فإن العربي كان مؤهلا لهذه الطبيعة عارفا بأسرارها وخباياها. و لم تكن حياة العرب مستقرة معزولة، بل كانت قائمة على التنقل والحركة بصفة عامة. و من هذا فإن تأثير البيئة على العربي و أخلاقه أمر نقر به، و يؤكد عليه كثير من الباحثين.هذا الدكتور محمد زكي العشماوي يرد أخلاق العربي إلى طبيعة البيئة التي عاش فيها، يقول: «...إن الجفاف و الجدب و وعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب، فشعور العرب بالضعف أمام قوة الطبيعة و قسوتها هو الذي فرض عليهم تقديس القوة و البسالة، و هو الذي جعلها مبدأ من مبادئ السيادة عند العربي، وهو كذلك الذي ولد لشعور بالحاجة إلى واجب مقدس و هو واجب الضيافة و النجدة والمروءة». (٥)

فالدكتور محمد الدويهي يربط بين طبيعة الجزيرة العربية، و خلق الإنسان العربي، فالصفات التي امتاز بها العربي، و القيم التي كان يتمسك بها هي وليدة الظروف الطبيعية و الاجتماعية التي ينشأ فيها الإنسان حسب طبيعتها.

إن لقسوة الطبيعة، و قوة الأشياء ترجيع في نفس الشاعر يبدو من خلال القصائد، و يظهر في إقدام العربي و شجاعته.و معلوم أن الطبيعة العربية مع قسوتها كانت تحتوي على وسائل الحياة، و أسباب الخصب و

النماء، و كذلك الشخصية العربية كانت مع قوتها و صعوبتها شخصية حساسة عاطفية شفوقة، فالعربي يحرص كثيرا على إغاثة الملهوف المستغيث، و مساعدة الضعيف، و إكرام الضيف. و يربط الدكتور ريجس بلاشير أيضا بين قوة العربي و مزاجه الثائر و البيئة التي كان يعيش فيها فيقول: «ففي هذا العالم حيث فقدان الأمن حالة طبيعية، و الغزو وسيلة للعيش، و الثأر واجب مقدس فرض على البدوي أن يكون محاربا، و لم يكن إلا هذا حتى و لو لم يرتفع فوق مست ى الراعي البسيط، فمن واجبه حماية أمواله و عيون الماء و مواشيه، كما يجب عليه حماية الحضربين و إجبارهم على الإخلاص له».(٦)

و يرى أيضا أن هذه الطبيعة بهذه الصفات مضافة إلى رواسب عديدة من فقر و حرمان كل ذلك يجعل من العربي «سفاكا متكبرا حتى في حالات البؤس، سريع الانفعال و الغضب ميالا إلى ازدراء حياته و حياة الآخرين معجبا بالقوة مهما كانت نتائجها».(٧)

والحقيقة أن الإنسان العربي لم يكن هذا الإنسان الفظ الخشن، بل كانت فيه جوانب للين و المرونة، وهي الجوانب الإنسانية العاطفية مثل حبه للإغاثة، إكرامه للضيوف، ورفقه للضعيف، و يمكننا التطرق إلى بعض هذه القيم الخلقية من خلال الشعر لجاهي، و المعلقات خاصة. يقول الدكتور جبرائيل جبور«: «فإن الخلق العربي في أساسه لم يكن بهذه الفظاظة، و الخشونة كما يتوهم البعض، و لم تكن استجابة البدوي للعواطف الإنسانية استجابة سلبية ضعيفة بحيث لم تؤثر عليه كما أثرت حياة الغلظة و القساوة التي فرضتها عليه باديته، بل كانت استجابة إيجابية قوية تتفق حتى مع ما يظهر أنه مناقض لها في بيئته الخشنة القاسية».(٨)

أولا: الكرم

لا يعني الكرم العطاء المادي فقط، بل يعني الكرم الداخلي النابع من النفس المتعاطفة مع الآخرين، و لذلك نجد ابن سيدة يعرف الكرم في كتابه المخصص بقوله: «الكرم: ضد اللؤم الذي هو شح النفس، و الكريم الصفوح الواسع الخلق».(٩)

و لا يكاد الناس قديما و حديثا يختلفون حول الكرم و وجوده عند العرب منذ الجاهلية بل في هذه الفترة خاصة، ومن ثم فقد امتدح بها الشعراء ممدوحيهم، و افتخر بها الأبطال ، و يورد ابن سيدة مجموعة من الألفاظ الدالة على الكرم والعطاء نورد منها ما يلي:

السخاء - السماحة - الغيدان - الغمر - النوال - المنحة و المنيحة (و هي الناقة التي يعطيها رجل لرجل آخر ليشرب لبنها ثم يردها)، و الرفد (و هو الصلة و العطية، و هو عطية بلا ثمن - التبرع - العارية (و هي التي لاتعاد إلى صاحبها) - الجود - البذل... (١٠)

و هذه الألفاظ الكثيرة و غيرها تدل على وجود هذه الصفة الأخلاقية المميزة للإنسان العربي، والتي تدل على مساعدة الفرد لأخيه دون محاسبة فيما بعد، فالكرم يشمل القضايا التي ترد و التي لا ترد، غير أن الكرم العربي من خلال هذه الألفاظ نجد أن صاحبه لا ينتظر الرد بل هو عطاء من أجل العطاء.

و قد ظهر الكرم في أسمى صوره متمثلا في الإيثار، الذي هو تفضيل الآخرين على النفس، فقد يكون المرء بحاجة إلى الشيء و مع ذلك يقتسمه مع مستحقه.

و إذا نحن بحثنا عن أسباب هذا الكرم العربي، فإننا نجد الباحثين يقدمون آراء مختلفة، فمصطفى ناصف يرى أن هذه الصفة مقرونة دوما

مع غيرها من الفضائل بالتحدي، تحدي بواعث الموت و الهلاك، و تحـدي غرائز الحياة بشكل واضح[١١].

و يذهب الدكتور محمد النويهي إلى أن الكرم العربي القديـم كـان كرما ماديا هدفه تأمين المستقبل و الادخار ، إذ علم الناس أن المال غاد و رائح، و من هنا فإن الكرم في نظر محمد النويهي لم يكن نابعا من القلب، بل كان كرما ماديا[١٢].

وقبل أن أقدم وجهة نظري حول أسباب و دواعي الكرم، يجدر بنا استعراض بعض صور الكرم الواردة في الشعر الجاهلي، ليكون حكمنـا مساندا إلى دليل.

مظاهر الكرم العربي:

من مظاهر الكرم العربي نحر الناقة، و أكل لحمها، نجد الشـاعر امرؤ القيس[١٣].:

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عـجـبا لـرحلـها المتحمل
فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتـل[١٤]

فهو يذكر هذا اليوم، ويعتبره من الأيام الخالدة في ذاكرة الزمـن، وكأن نحر ناقته أحسن ما يخلد هذا اليوم الممتع، إن الشاعر امرؤ القيـس لايبخل بأمواله، و لهذا نجده يقول مرة أخرى، مخاطبا الذئب[١٥].

كلانا إذا ما نال شيئا أفاتـه ومن يحترث حرثي و حرثك يهزل

و نجد صورة أخرى لنحر النوق في شعر طرفة ابن العبد، إذ يقول[١٦] :

وبرك هجود قد أثارت مخافتـي نواديه أمشي بعضب مجـرد[١٧]
فمرت كهاة ذات خيف جلالـة عقيلة شيخ كـالوبيل يـلنـدد[١٨]
تقول و قد تر الوظيف وساقها ألست ترى أن قد أتيت بمؤيـد[١٩]
وقال: ألا ماذا تـرون بشارب شديد عليكـم بغيـه متعمـد[٢٢]

وقــال ذروه إنمــا نفعهــا له وألا تفكوا قــاصي البرك يزدد[٢١]
فظل الإماء يمتــللن حوارها ويسعى علينا بالسديف المسرهد[٢٢]

فــطرفة ابن العبد يثير مخافة النوق لأنه إذا قام بالغ في الذبـــح كرمــا و سخاء.

وهذا الكرم يبدو في الإقبال على الشرب، وفي الضيافة و لن تجدي مقاومة الضيوف للكف من نحر الإبل، بل إن ذلك يزيده إسرارا علـــى الذبــح، و هكذا تظل الإماء تسعى بالسيف المسرهد فيكون يوما من أيام الحياة يستحق التسجيل و الخلود، يقول جبرائيل جبور: «و لعل أبلغ صورة في الشـــعر العربي للكرم هي ما ذكره طرفة ابن العبد في كيف (هكذا) ينهض بســيفه إلى نياقه الباركة، فتفر منه لأنها تعلم أنــه لا يفاجئــها إلا لينحــر منــها لأضيافه، فيأخذ يعقر ما ندر و هرب منها، و يحاول أضيافه إيقافه عند حد فيرد عليهم أحد أصحابه: «دعوه و شأنه، و إلا فإنكم إذا عارضتموه ازداد عقرا و نحرا لها».[٢٣]

و في قصيدة لبيد المعلقة نجد الأبيات الآتية تصور نحر النوق و توزيــع لحومها على المستحقين من الجائعين و الأرامل يقول[٢٤] :

وجزور أيــسار دعــوت لحتفها بغالــق متشــابه أعلامــهــا[٢٥]
أدعو بهن لعــاقــر أو مطفــــل بذلت لجيران الجميع لحامهــا[٢٦]
فالضيف و الجار الجنيب كأنمــا هبطا تبالة مخصبا أهـضاما[٢٧]
تأوي إلى الأطــناب كل رديـــة مثل البلية قالص أهدابــهــا[٢٨]
ويكلــلون إذ الريــاح تنــاوحت خلجا تمد شوارعا أيــتامهــا[٢٩]
إنا إذا الــتقت الــمجامع لم يزل منا لزاز عــظيمة جشامهــا[٣٠]
ومقسم يعطي العــشيرة حقها ومغذمر لحققوقــها هضامها[٣١]
فضلا وذو كرم يعين على الندى سمح كسوب وغائب غنامها[٣٢]
من معشــر سنت لهم آباؤهــم ولكل قوم سنة و إمامهـــا[٣٣]

لايطبعـون و لا يبور فعـالهـم إذ لا يميل مع الهوى أحلامها(٣٤)

<u>دواعي الكرم العربي:</u>

كل الباحثين و الدارسين متفقون على كرم الإنسان العربي، و لكنهم يختلفون في الأسباب المؤدية إلى هذا الكرم، ففي حين يـرى بعضـهم أن السبب يرجع إلى حب المساعدة. و الشفقة على الآخرين، يـرى البعـض الآخر أن السبب يعود إلى الرغبة في تأمين المستقبل، و سنتعرض لـهذه الأسباب الداعية للكرم مناقشين إياها و مدللين على ذلك بالشعر نفسه.

<u>التوازن الاجتماعي:</u>

من بين الأسباب الداعية إلى الكرم العربي في العصـر الجـاهلي تحقيق التوازن الاجتماعي بين الموهوبين و المحرومين، و هذا ما جعـل بعض الناس يقتسم أمواله مع الآخرين، و لنا في ظاهرة الصعلكـة خـير مثال على نشأة هذه الأفكار الداعية إلى فك البعد بين الطبقات الاجتماعيـة، ومن هنا نجد الداعي أو الآداب في العصر الجاهلي يدعو الجميـع، و لـم يكن الكرم خاصا بجماعة دون أخرى، وفي هذا دليل على النزعة الإنسانية التي يتصف بها العربي، ونجد في ظاهرة الأخذ بالثأر و الأحلاف جانبـا يدل على النزعة الجماعية.

<u>إثبات النفس و تحقيق الوجود:</u>

يقال أحيانا إنه لولا زهير لما ذكر هرم بن سنان، ولولا المتنبي لما اشتهر سيف الدولة، فالشعراء هم الذين يخلدون الأشخاص، ونحن على علم بأن سبب تخليد الشعر لهؤلاء هو كرمهم، فقد كان هرم بن سـنان كريمـا حين دفع الديات، كما كان سيف الدولة كريما مـع المتنبـي، فـالكرم إذن وسيلة للذكر، هذا ما آمن به الناس منذ القدم، حيث كانوا يشترون أحـاديث

المجد و البقاء، و الذكر الحسن بالكرم و السخاء و البذل، فحين يتوفى الشخص الكريم يبقى ذكره بعد وفاته. هذا ما يمكن فهمه من خلال الشعر. بالإضافة إلى السبب السابق، يقول الدكتور مصطفى ناصف عن الكرم الجاهلي: «لقد امتدح الشاعر العربي منذ القدم الكرم و صور الرجل الفاضل، و لكن صورة الرجل الفاضل أو المثل الأعلى كانت تصدر عن بواعث ...فصورة الكرم و النجدة في الشعر مقرونة -دائما- بتحدي بواعث الموت و الهلاك، هذا واضح في الكرم وضوحه في النجدة و الشجاعة و لذلك فالوصف الدقيق للبذل ليس هو الكرم و الشجاعة، و إنما هو موقف خاص إزاء بواعث حفظ الذات و تحدي غرائز الحياة بشكل واضح». (٣٥)

إن الكرم كان وسيلة من وسائل البقاء في نظر الدكتور، و لم يكن كرما هكذا بدون هدف، فالعربي ينتظر من هذا الكرم أن يبقيه، ويخلده، و نعتقد أن هذا الرأي سليم لوجود ما يدعمه في الشعر فهذا طرفة يقول بعد تصويره لنحر الناقة: (٣٦)

فإن مت فانعني بما أنا أهله و شقي علي الجيب يا ابنة معبد

تأمين المستقبل:

ذكرنا أن الإنسان الجاهلي كان يتمسك بصفة الكرم، من أجل أن يذكر في المستقبل حتى بعد وفاته، و لم كن يهدف إلى تأمين المستقبل فحسب، بل كان هدفه أبعد من ذلك خلافا لما يراه الدكتور «النويهي» الذي يقول: «اهتدى الجاهليون إلى الكرم كوسيلة للاختيار من هذا التقلب، و تخفيف أسوأ عواقبه، فهو نوع من ضمان المستقبل، أو صفة (للتأمين الاجتماعي) إن شئت. فالمال كما يقول شاعرهم غاد و رائح، و لا يبقى منه إلا الأحاديث و الذكر، إن اشتهر عنك أنك كنت كريما في زمن غناك،

فهذا أجدر أن يحمل الآخرين على معونتك إذا افتقرت و احتجت لذلك».[٣٧]

إن الكرم هو وسيلة لتأمين المستقبل، فالعربي يكرم الآخرين من أجل أن يتلقى منه العطاء، و هذا الرأي صحيح إلى حد ما، نجد الشاعر زهير يقول:

لحي حلال يعصم الناس أمرهم إذا طلعت إحدى الليالي بمعظم[٣٨]

كرام فلا ذو الوتر يدرك تبله لديهم و لا الجاني عليهم بمسلم

و لكن هل ما يقدمه العربي ينتظر منه الرد؟

إننا حين نتتبع الأشعار نجد الإنسان العربي يميل إلى الكرم المتواصل و المتزايد، حقيقة هو ينتظر الجزاء و لكن كدليل و رمز على الاعتراف به، و ليس حبا في هذا الرد، إنه يكتفي بأن يرد على كرمه بالقول الحسن و كفى، و على ذلك فإن الكرم العربي، كان من أجل مقاومة الموت و الهلاك سواء بالنسبة للشخص الذي يقدم المكارم أو الشخص الذي يتلقى العطاء. ففي اعتقادي أنه ينبغي أن نحسن النية بهذه الصفة العربية الأصيلة التي اتصف بها العربي، من تقديم المساعدة للضعفاء و نحر الناقة للضيوف، إن ذلك يفوق أن يكون ادخارا للمستقبل، خاصة أنه موجه للضعفاء والمساكين، يقول فيليب حتي: «و يظهر الكرم في البدوي حين يبدي استعداده لنحر ناقته، وتقديمها طعاما للضيف أو لإطعام الفقراء و المساكين».[٣٩]

إن العربي كان يهدف من كرمه إلى تقديم مساعدة للآخرين، و الانتصار على الموت و الاعتداد للمستقبل، و قد كانت هذه هي عينها أسباب الكرم إضافة إلى متطلبات البيئة الجاهلية التي تفرض التعاون و المساعدة.

ثانيا: الشجاعة و الإقدام

طبيعة الشجاعة العربية:

عرف الإنسان العربي بالشجاعة و الإقدام و قد سجل ذلك في شعره، و الشجاعة عند الجاهلي تعني الإقدام على الحياة و الإقبال على كل ما فيها من ملذات و آلام دون خوف أو خجل فقد كانت طبيعة العربي مجبولة على الصراع مع الطبيعة دون خضوع.

ومن ضمن الأمور التي تدفعهم إلى الشجاعة، إيمانهم بأنه لا مفر من الموت، وأن الجبن لا يقي من الموت، بل أنهم أخذوا قاعدة من الحياة مفادها أن من يقتل مدبرا أكثر ممن قتل مقبلا، يقول صاحب العقد الفريد: «و تقول العرب (أن) الشجاعة وقاية و الجبن مقتلة، و اعتبر (من) ذلك، (أن من) يقتل مدبرا أكثر ممن يقتل مقبلا» (٤٠) .

و من ثم فقد تعود العربي على الإقدام، و حرص على تعليمه لأبنائه و تعلم التحدي، تحدي كل شيء مهما عظم، و لكن الشيء الذي ينبغي التنبيه إليه هو أن العربي لم يكن يقدم على الموت بجهل و تهور، بل أن الشجاعة في مفهومه تقتضي المحافظة على النفس و مجانبة الأخطار حتى إذا ما تأكد من أنه لا سبيل سوى خوض المعركة خاضها بكل قوة، يقول عمرو بن كلثوم: (٤١)

ألا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

و لقد بلغ من شدة حبهم للإقدام أنهم كانوا يمتدحون الظلم أحيانا و التعجيل بالحرب، و الذي لا تكون لديه القدرة على هذه الأعمال يمكن أن كون عرضة لظلم الآخرين. يقول عمر الدسوقي عن الشجاعة العربية المتصفة ببعض الفضائل و الصفات الإنسانية الأخرى ما يلي: «و كان من أبرز صفاتهم شجاعة فيها قوة، و تحد للمنية و فيها دربة و تفوق في استعمال الأسلحة المختلفة، و فيها إنسانية و كرم، و إنصاف للأعداء، و وفاء للوعد».(٤٢)

كان من أبرز خصائص الشجاعة عندهم نبل الوسيلة، فلم يكن يهمهم النصر النهائي بقدر ما كانت تهمهد طريقة النصر نفسها على اعتبار أن الوسيلة في نظر هؤلاء جزء لا يتجزأ من الهدف.

إن العربي حين يتحتم عليه خوض معركة فإنه لا يتقاعس، و لا يتردد، و إنما يمضي إلى هدفه مباشرة فيما عرف بالحزم و العزم، يقول الدسوقي: «و الشجاعة تقتضي أن يكون الفتى ذا عزيمة و حزم، و لا يتردد و لا يتلوم، و إلا قضى عليه تردده و تقاعسه، فهو يناجز فرسانا شجعانا، فلا بد أن يكون قوي الجنان نافذ الرأي ذا بصيرة».[٤٣]

مظاهر الشجاعة:

من مظاهر الشجاعة تلبية النداء و قت الخطر، و النهوض للدفاع عن القبيلة وقت الحرب، و قد تغنى الشعراء بذلك كثيرا، و خير مثال على ذلك ما نجده في قصائد الحارث بن حلزة اليشكري، عنترة بن شداد و عمرو بن كلثوم.

و هناك مظهرا آخر من مظاهر الشجاعة و الإقدام، و النهوض بعبء الأخذ بالثار، و الأخذ بالثأر عادة استحكمت في نفوس الجاهلين إلى حد بعيد إلى درجة أن أصبحت عقيدة ينبغي على الشخص القيام بها، و إلا لحقت به اللعنة و نال شتيمة الدهر و سبة الأبد، يقول الدكتور شوقي ضيف: «كان أكبر قانون عندهم يخضع له كبيرهم و صغيرهم هو قانون الأخذ بالثأر فهو شريعتهم المقدسة، وهي شريعة تصطبغ عندهم بما يشبه الصبغة الدينية، إذ كانوا يحرمون على أنفسهم الخمر و النساء و الطيب حتى يثأروا من غرمائهم».[٤٤]

والسبب في اهتمام الجاهلين بعادة الأخذ بالثأر هو الحرص الكبير على كرامة العشيرة أو القبيلة حتى لا يستهان بها فتستذل، و تستأصل [٤٥].

و كان في اعتقادهم أن الميت حين يموت مقتولا يظل طائرا على رأسه يقول اسقوني إلى أن يسقى الدم، و قد شرح «نكلسن» عادة الأخذ بالثأر

شرحا جيدا ،فقال: «..فإن الدم يستدعي الدم، و كان هذا الالتزام ثقيلا على ضمير الوثنيين فالأخذ بالثأر كاد أن يكون بالنسبة لهم (ضرورة طبيعية فإذا لم يستجب لها حرمت صاحبها النوم و الطعام و الصحة)...فهو مرض في الشرف قد يوصف بالجنون....و كان المعتقد أن روح القتيل تظهر فوق قبره بصورة (هامة أو صدى) يصرخ (إسقوني) إلى أن يؤخذ بثأره»[٤٦]

لقد كان إذن لعادة الأخذ بالثأر نصيب كبير في قيام الحروب، تلك الحروب التي كانت تستدعي الأخذ بالثأر، و كذلك فقد كان العربي يعيش حلقة دائرية بين الثأر و الحرب و من مظاهر الشجاعة و الكرم إغاثة الملهوف، و مساعدة المحتاج و تلبية النداء، و قد كان بعضهم يوقد النيران ليلا ليهتدي إليه المسافرون و الفارون و الضالون، و هذا المظهر من مظاهر الشجاعة و الكرم قد يؤدي بالإنسان إلى التضحية بالنفس، حماية الآخرين، و إسعادا لهم فهو يقوم بخدمة إنسانية.

و من أبرز خصائصهم أنهم لا يسألون المستغيث عن سبب طلب الغوث، بل يسارعون إلى إغاثته قبل كل شيء. إن العربي يحمي المستغيث مهما كان الجرم الذي ارتكبه و في مجال الإغاثة يساعد حتى عدوه. و يدخل ضمن الإغاثة الأسير في الحرب، كما أن العربي يتصف بعدم إذاية النساء و العجزة من شيوخ و أطفال فقد كان الفارس العربي الشهم، يبحث عن الفارس الشجاع الذي يستطيع مبارزته، و من هنا لا نجد الشعراء يصفون أعداء هم بالضعف بل يصفونهم بالقوة، هذا عنترة بن شداد يصور شجاعة و بسالة خصمه في ميدان القتال[٤٧]:

بطل كأن ثيابه فـي سرحـه … يحذى نعال السبت ليس بتوأم[٤٨]

و كان العربي يهدف من خلال هذه الفضيلة الـــى تحقيـــق رغبـــة إنسانية هي التعاون و المساعدة و الوقوف ضد الطبيعة الصعبة القاســـية، وفي ذلك كرم و شجاعة، فضيافة إنسان غريب، ودعوته و إكرامـــه يعـــد مظهرا بارزا من الكرم، ليس الكرم المادي المتعلق ببذل المال فقط، بل إنه يتعلق أحيانا ببذل النفس، وهذه شجاعة نادرة يسعى العربي إلى الإتصـــاف بها فيجعلها طرفة من ضمن الأشياء التي يحرص عليها يقول(٤٩):

و لولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي(٥٠)

فـــمنهن سبقي الالعاذلات بشربة كميت متى ما تعل بالماء تزيد

وكزي إذا نادى المضاف محنبا كســيد الغضا نبهته يد المتورد (٥١)

و من مظاهر إقدام العربي و عدم تردده الوفاء بالوعد، سواء كـــان هـــذا الوعد مع شخص مات أم مازال حيا، و سواء كان هذا مع عدو أو صديق، إن الوعد هو احترام الكلمة، و عدم التراجع و التردد فيما أخـــذه العربـــي على نفسه، فقد كان العربي يتمسك بالكلمة إلى درجة التقديس، و إن الوفاء بالوعد كان شرطا أساسيا للشجاعة و القوة فالشجاع هو الصريح الـــذي لا يخشى أحدا(٥٢).

إن الوفاء يرتبط عند العربي بالشجاعة، و قد كان العربي يحـــرص على الوفاء و مقابل ذلك كان يخشى أن يوصف بالغدر الذي يســـبب لـــه العزلة، و ذلك أكره ما يكرهه العربي، يقول الدســـوقي: «كـــان العربـــي يخشى أن يعرف بالغدر، و تشيع عنه هذه الخلة بين قومه و بين ســـواهم من القبائل، لأن الغدر و نقض العهد، و إخلاف الوعد يجعلـــه رجـــلا لا يعتمد عليه في النائبات فيهمله قومه، و يتحاشاه طلاب الغوث و النجـدة، و ينفر منه أعداؤه و أصدقاؤه، و هيهات لرجل يتصف بهذه الصفة، و تكـون حاله كما ذكرت أن ينبه إسمه، أو يكون من ذوي الرأي و الجاه في قبيلته، و هو ما يحرص عليه كل ذي مروءة »(٥٣).

و هكذا نجد أن للإنسان العربي رغبة ملحة في تقديم خدمات للآخرين، و تقديم المثل الأعلى في كل شيء، يريد أن يكون متقدما عن غيره دائما، و قد كان يقدم في سبيل ذلك كل ما يملك.

إن الوفاء بالوعد يبين تلك الأهمية التي يوليها الإنسان العربي للوسيلة باعتبارها جزء من الغاية. و إن الطريق إلى الهدف هو جزء من الهدف في حد ذاته.

الهوامش

٠١. خليل الهنداوي (خلق العربي من خلال ديوان الحماسة) محاضرات الموسم الثقافي. ص ٩٧

٠٢. جبرائيل جبور (الناحية الإنسانية في الشعر القديم) محاضرات الموسم الثقافي. ص ٩٣

٠٣. يوسف العش (نفسية العربي) مجلة المعرفة السورية. ص ١٥

٠٤. عبده الشمالي (دراسات في تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية. ص ٩٢

٠٥. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني. ص ٢٢٠

٠٦-٠٧. ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. ص ٣٧

٠٨. جبرائيل جبور: المرجع السابق ص ٤٦

٠٩. ابن سيدة: المخصص. ص ١٣٤

١٠. ابن سيده: المصدر السابق. ص ١٣٧

١١. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي. ص ٢٩٢

١٢. محمد النويهي: الشعر الجاهلي. ص ٢٣٦

١٣. امرؤ القيس: الديوان. ص ٣٢

١٤. الدمقس: كل ثوب أبيض و الدمقس الحرير

١٥. حسن السندوبي: ديوان امرئ القيس. ص ١٥٣

١٦. طرفة ابن العبد: الديوان. ص ٣٩

١٧. برك: جماعة من الإبل - هجود: نيام - نواديه: أوائله

١٨.كهاة: ناقة ضخمة مسنة - خيف: ضرع أو جلد الضرع - جلالة: جليلة - الوبيل: العصا الطويلة - يلندد: شديدة الخصومة.

١٩. تر: ندر - الوضيف: العظم الذي بين الرسغ و الساق - مؤيد: داهية

٢٠. بغيه: ظلمه

٢١. يقصد أن تركه أحسن لأنه عنيد

٢٢. يمتللن: يشتوين في الملة و هي الرماد الحار و الجمر - السديف: قطع السنام - المسرمد:

السمين.

٢٣. جبرائيل جبور: المرجع السابق. ص ٦٠

٢٤. لبيد: الديوان ص. ٣٢٠

٢٥. جزور: التي جزرت أي نحرت - أيسار: الذين يضربون على الجزرو بالقداح - مغالق:

القداح التي تغلق الرهن و أحدها مغلق - الأعلام: العلامات.

٢٦. عاقر أو مطفل: الناقة و ربما العجوز - لحامها: لحمها

٢٧. هناك مثل من أمثال العرب (ما نزلت بتالة لتحرم الأضياف)

٢٨. رذية: المرأة التي أرذلها أهلها

٢٩. التكليل: تضد اللحم فوق الجفان - تناوحت: تقابلت رياح الصبا و الدبور، و الجنوب و

الشمال

٣٠. لزاز عظيمة: قطاعها - جشامها: يركب معظمها

٣١. مغذمر من الغذامير و هو أن يرمى الكلام بعضه على بعض و المغذمر يعطي و لا يلتفت

- هضامها: كسارها.

٣٢. سمع: سهل - الرغائب: الكثير من المال - غنامها: يغنمها و يصيبها.

٣٣. سنة: طبيعة

٣٤. لا يطبعون: أي لا تدنس أعراضهم

٣٥. مصطفى ناصف: المرجع السابق ص ٢٩٢.

٣٦. طرفة بن العبد: الديوان ص ٣٩

٣٧. محمد النويهي: المرجع السابق ص ١ :٢٣٥

٣٨. الأعلم الشنتمري: شعر زهير ص ٢٤

٣٩. فيليب حتي: تاريخ العرب. ص ١ :١٣١

٤٠. ابن عبد ربه: العقد الفريد. ص ١١٦

٤١. ابن الأنباري: شرح اللقصائد السبع الطوال. ص ٤٢٦

٤٢-٤٣. عمر الدسوقي: الفتوة عند العرب. ص ٢٩

٤٤. شوقي ضيف: العصر الجاهلي. ص ٦٢

٤٥. عمر الدسوقي: المرجع السابق. ص ٣٥

٤٦. رينولد نكلسن: تاريخ الأدب العربي. ص ١٥٨

٤٧. عنترة بن شداد: الديوان. ص ٢٧

٤٨. سرحة: شجرة طويلة جمعها سرح - السبت: جلود البقر إذا دبغت

٤٩. طرفة بن العبد: الديوان. ص ٣٢

٥٠. قام عودي: أي مت فلم أصبح في حاجة إلى وجودهم.

٥١. كري: عطفي من الكرعكس الفر، المضاف الملجأ - المحنب: النـاتئ العظام -

سيد الغضا: ذئب من أخبث الذئاب لأنه يختفي - نبهتـه: هيجتـه - المتورد: الطالب للورد.

٥٢. عمر الدسوقي: المرجع السابق. ص ١١٥

٥٣. عمر الدسوقي: المرجع نفسه. ص ١١٧

المصادر و المراجع

أ- المصادر

١.الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف مصر، ط. ٤، ١٩٨٠.

٢.ابن سيدة: المخصص

٣.ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق محمد العيد العريان، مطبعة الإستقامة بالقاهرة، ط١، ١٩٤٠.

٤.الأعلم الشنتمري: شعر زهير ابن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط. ٣، ١٩٨٠.

٥.امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، شرح الأعلم الشنتمري، تصحيح ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ١٩٧٤.

٦.حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، و معه أخبار المراقسة و أشعارهم، مطبعة الإستقامة، القاهرة، ط. ٣، ١٩٥٣.

٧.طرفة ابن العبد: ديوان طرفة ابن العبد، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

٨.عنترة ابن شداد العبسي: ديوان عنترة، دار صادر للطباعة و النشر، ١٩٥٣.

٩.لبيد ابن ربعة: ديوان لبيد، تحقيق و تقديم إحسان عباس، وزارة الإرشاد، الكويت، ١٩٦٢.

ب- المراجع العربية

١.شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر

٢.عبده الشمالي: دراسات في تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية و آثار رجالها، دار بيروت، ط. ٤، ١٩٦٥ م.

٣.عمر الدسوقي: الفتوة عند العرب، مكتبة نهضة مصر، الفجالة ١٩٥١.

٤. فيليب حتي: تاريخ العرب، مطول، دار الكشاف للنشر و الطباعة و التوزيع ط. ٣، ١٩٦١.
٥. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار النهضة للطباعة و النشر، ١٩٨٠.
٦. محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته و تقويمه، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة.
٧. محمد ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط. ٣، ١٩٨٣.

جـ- المراجع المترجمة

١. ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، تعريب ابراهيم الكيلاني، دار الفكر
٢. نكلسن رينولد: تاريخ الأدب العربي في الجاهلية و صدر الإسلام، ترجمة صفاء خلوصي، مطبعة دار المعارف، بغداد ١٩٧٠.

د- الدوريات

١. المعرفة : مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية السنة العدد
٢. محاضرات الموسم الثقافي، دار الكتب الوطنية، حلب، سوريا، ١٩٦٠.

القيم الأخلاقية للعربى من خلال الشعر الجاهلى

(*)د. صالح مفقــودة

تلخيص

تحاول هذه الدراسة تصحيح خطإ طالما تكـرر فـي الدراسـات الأدبيـة والتاريخية ،وهو الحكم على الإنسان الجاهلي بالتخلف والبساطة والجـهل وقد يعود السبب في تلك الأحكام القاسية إلى الانطلاق من مواقف مسـبقة تعتمد التفسير الخاطىء للفظة الجاهلية ، أو تحكم على العربـــي مـن خلال طبيعة الصحراء الجافة والقاسية.

والحكم الصحيح في رأينا هو الذي ينطلق من الشعر الجاهلي الــذي يعـد خير معبر عن الأخلاق العربية الأصيلة الممثلـــة فـي الكـرم العربـي والشجاعة

وقد بدت لنا جملة من الصور الرائعة عن الكرم العربي الذي يتميز بأنـــه كرم من أجل الكرم ، والشجاعة البعيدة عن كل تهور ، والتي تعني الصدق مع النفس ومع الآخرين ، وهي الفضائل التي أكدها الإسلام فيما بعد

* قسم الأدب العربي - جامعة بسكرة - الجزائر

مسائل في إعلال المعتل وتصحيحه

د. مها بنت صالح بن عبد الرحمن الميمان(*)

يكتنف بعض الغموض كثيراً من الأبواب الصرفية، إما لطبيعة معالجة الصرفيين القدماء[1] ومن تبعهم لها، أو لقلة الأمثلة في مسائل بعض الأبواب، ومن تلك الأبواب باب الإعلال والإبدال، وتبحث هذه الدراسة في عدد من مسائل ذلك الباب في كتب النحو والصرف، وهي مسائل متصلة بالفعل الثلاثي المعتل ومزيده وما يتفرع عليه من أسماء، وقد قامت هذه الدراسة بجمع مواد الأفعال الثلاثية المعتلة في معجم "تاج العروس" للزبيدي(٢)؛ لضخامة مادته واحتوائه على عدد من المواد اللغوية يتوقع أنه الأكبر

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب،جامعة الملك سعود.

(١) يطلق هنا مصطلح "الصرفيين" بحكم تخصص موضوع الدراسة، ومعروف أنه ليس هناك فصل حادّ بين المتخصصين في الصرف والمتخصصين في النحو. وانظر في جانب نقد بعض المحدثين للمعالجة الصرفية عند بعض القدماء: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي (دار النهضة العربية/ بيروت، ١٤٠٤ - ١٩٨٤): ص٥.

(٢) محب الدين أبو فياض محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري (دار الفكر/ بيروت، ١٩٩٤ - ١٤١٤).

بين المعاجم العربية[1]، ولقد بلغ عدد المواد الثلاثية المعتلة ١٨٩٥ مادة بعد استبعاد ما لم يرد منه إلا الأعلام (أعجمية كانت أم غير أعجمية)، ويلاحظ أنه تحست بعض هذه المواد المجموعة لم يرد أفعال مجردة بل مزيدة، ومن بعضها لم يرد إلا أسماء كالمصادر أو المشتقات الوصفية. وكان عدد المواد التي ورد منها الأجوف ٧٩٣ مادة، والناقص ٦٢٩ مادة، والمثال الواوي ٣٤٧، والمثال اليائي ٥٣ مادة، واللفيف المقرون ٤٨ مادة، واللفيف المفروق ٢٥ مادة.

ولقد نقل السيوطي[2] عن ابي بكر محمد بن حسن الزبيدي في "مختصر كتاب العين" نقلا طويلا يتحدث فيه عن عدة الكلام مستعمله ومهمله، وجاء عنده أن عدة المستعمل من المعتل سوى اللفيف ١٤٣٤، والمستعمل من اللفيف ١٥٦، ولكنه لم يفرق بين المعتل الثلاثي وغيره، وظاهر هو التفاوت بين هذين الرقمين وبين ما أحصته هذه الدراسة.

والهدف من وراء جمع مواد المعتل الثلاثي هو متابعة ما يتصل بالمسائل موضع الدراسة من أفعال وما يتفرع عليها، وتبين استخدامها في كلام العرب، وتحديد الباب الصرفي لكل فعل منها والأوجه التي ترد عليها بعض الأفعال ودلالة كل منها. والإعلال هو: تغيير حرف العلة للتخفيف، ويجمعه القلب والحذف والإسكان[3]، ومثال القلب قلب الواو ألفا في "قال" والأصل عندهم قول، ومثال الحذف

---

(١) أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر (عالم الكتب/ القاهرة، ط٦، ١٩٨٨): ص٢٦٠.

(٢) جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي، المزهر في علوم اللغة وآدابها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وزميليه (دار الفكر/ لم يذكر مكان النشر ولا تاريخه): ج١ ص٧٥ – ٧٦.

(٣) رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن وزميليه (دار الكتب العلمية/ بيروت، ١٤٠٢ – ١٩٨٢): ج٣ ص٦٦.

في "يَعِدِ" حيث حذفت الواو والأصل عندهم يَوْعِدِ، ومثال الإسكان أو التسكين في أقـلم والأصل عندهم أقْوَم تسكن الواو بنقل حركتها إلى القاف فتصير الواو ألفا.

أما التصحيح فهو عكس الإعلال، أي سلامة حرف العلة من التغيير.

والمسائل موضع الدراسة في هذا الباب هي:

أولاً: مسائل الإعلال:

١- في المثال:

أ- حذف فاء مضارع المثال الواوي مكسور العين.

ب- في ما جاء عن بعض أبواب المثال.

٢- في الأجوف.

٣- في الناقص.

ثانياً: مسائل التصحيح:

١- في عين "فَعِل فَعَلا".

٢- في عين "افْتَعَل" بمعنى "تَفَاعَل".

٣- في عين "أفْعَل" و"استَفْعَل".

أولاً: مسائل الإعلال:

١- في المثال:

أ- حذف فاء مضارع المثال الواوي مكسور العين:

تُعَلُّ فاء مضارع المثال الواوي بحذفها مثل: وَعَدَ يَعِدُ، وَزَنَ يَزِنُ، وَرِم يَـرِم، وَسِعَ يَسَعُ، ويضع المتأخرون لحذفها شروطًا ثلاثة(١)، هي:

---

(١) نورالدين أبوالحسن علي بن محمد الأشموني، شرح ألفية ابن مالك (مطبعة البابي الحلبـي/ القـاهرة، د.ت): ج٤ ص٣٤١ - ٣٤٢، خـالد بـن عبـدالله الأزهري، شرح التصريح علـى التوضيـح (دار الفكـر/ بـيروت د.ت): ج٢ ص٣٩٦.

١- أن تقع الواو بعد ياء المضارعة المفتوحة، فلا تحذف الواو إذا كانت الياء مضمومة، وذلك في مضارع الثلاثي المبني للمجهول مثل يُوعَد، ومضارع الثلاثي المزيد بالهمزة على وزن "أفْعَلَ" فمضارعه يُفعِل، مثل: أوْعَدَ يُوعِد.

٢- أن تكون عين المضارع مكسورة؛ فإن كانت مفتوحة أو مضمومة امتنع حذف الواو، كما في مضارع المبني للمجهول: يُوعَد ويُوزَن، وفي وَجِل يَوْجَل، ووَضُؤ يَوْضُؤ، أما فتح عين نحو: يقَع ويَسع وغيرهما فهم يرون أن كسر العين مقدر وهو الأصل؛ لأن ماضيهما على وزن "فَعِل"، وقد فتحت عينهما مراعاة لحروف الحلق في لامهما.

٣- أن يكون وقوع الواو بين الياء المفتوحة والكسرة في فِعْل؛ فإن كان في اسم لم تحذف الواو، نحو: يَوْعِيد (على مثال يَقْطين) من الوعد؛ وذلك لضعف علة الحذف؛ إذ إن حذفها في الفعل نحو يَعِد إنما كان لكونه الأصل في باب الإعلال، ولأن التصحيح أولى بالأسماء من الإعلال[1].

---

(١) الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٠-٩١، وانظر أيضًا: جمال الدين أبا عبدالله محمد بن عبدالله (ابن مالك)، شرح الكافية الشافية، تحقيق عبدالمنعم هريدي (دار المأمون للتراث/ دمشق، ط١، ١٤٠٢-١٩٨٢): ج٤ ص٢١٦٥، محمد بن أبي بكر بن عبدالعزيز بن محمد بن إبراهيم بن= = سعدالله بن جماعة، حاشية ابن جماعة على شرح الجاربردي للشافية لابن الحاجب (عالم الكتب/ بيروت، ط٣، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤): ج١ ص٢٧٢، بهاء الدين عبدالله بن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق محمد كامل بركات (مكتبة المدني/ جدة، ١٤٠٥ هـ-١٩٨٤م):

ج٤ ص١٨٩، أبا عبدالله محمد بن عيسى السلسيلي، شفاء العليل في إيضاح التسهيل، تحقيق الشريف عبدالله البركاتي (المكتبة الفيصلية/ مكة المكرمة، د.ت): ج٣ ص١١٠٦.

وهذا الشرط الثالث ضرب من الصور التي لا توجد في واقع الاستخدام في الكلام، لا لشيء إلا لتحديد أن حذف الواو لا يكون بتحقق الشرطين السابقين إلا في الفعل دون الاسم الذي يكون على صورته.

أما الشرط الأول فلقد نصوا فيه على مجيء الواو بعد ياء المضارعة المفتوحة دون باقي حروف المضارعة الأخرى (الألف، النون، التاء) التي حُملت أفعالها على "يفعِل" في حذف الواو وإن لم توجد العلة ليجري الباب على سنن واحد[1]، والعلة عندهم هي وقوع الواو بين ياء وكسرة[2]؛ يقول سيبويه: تقول: وعدته فأنا أعِده وَعْدا، ووزنته فأنا أزِنه وزنا... ولا يجيء في هذا الباب يفعُلُ... واعلم أن ذا أصله على قَتَل يقتُل وضَرَب يضرِب، فلما كان من كلامهم استثقال الواو

(١) موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل (مكتبة المتنى/ القاهرة، د.ت): ج١٠ ص٥٩. وانظر أيضًا: أبا عثمان بكر بن محمد المازني، التصريف، تحقيق إبراهيم مصطفى وزميله (مكتبة البابي الحلبي/ القاهرة، ط١، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤): ج١ ص١٨٤، أبا العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبدالخالق عضيمة (عالم الكتب/ بيروت، د.ت): ج١ ص٨٨، أبا البركات كمال الدين عبدالرحمن بن سعيد الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (المكتبة التجارية الكبرى/ القاهرة، د.ت): ج١ ص١٣، الرضي الاستراباذي، شرح الشافية: ج٣ ص٨٩.

(٢) أبوبكر محمد بن السري بن سهل (ابن السراج)، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط١، ١٤٠٥-١٩٨٥): ج٣ ص١٠٨، أبوعلي الحسن بن أحمد بن عبدالغفار الفارسي، التكملة، تحقيق كاظم المرجان (عالم الكتب/ بيروت، ط٢، ١٤١٩-١٩٩٩): ص٥٧٥، أبوالفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار (دار الهدى/ بيروت، د.ت): ج١ ص٣٧٨.

مع الياء حتى قالوا: ياجَلُ ويِيجلُ[1]، كانت الواو مع الضمة أثقل، فصرفوا هذا الباب إلى يفعِلُ، فلما صرفوه إليه كرهوا الواو بين ياء وكسرة، إذ كرهوها مع ياء فحذفوها، فهم كأنهم إنما يحذفونها من يفعِل، فعلى هذا بناء ما كان على فَعَل من هذا الباب"[2].

أما المبرد[3] فيقول: "وسقوطها؛ لأنها وقعت موقعًا تمتنع فيه الواوات، وذلك أنها بين ياء وكسرة."

ويلاحظ هنا أن سيبويه-والمبرد وكثيرًا من المتقدمين وبعض المتأخرين- لم ينص على كون ياء المضارعة مفتوحة، وقد يكون ذلك اكتفاء بالتمثيل بـ "يَفْعِل" الثلاثي المبني للمعلوم الذي يكون ياؤه مفتوحة بالضرورة، والحقُّ أن فتحة حرف المضارعة عنصر أساسي في تفسير حذف الواو في المثال الواوي مكسور العين، بالإضافة إلى سكون الواو نفسها الذي لم يتوقف عنده أكثر المتقدمين والمتأخرين؛ وقد يكون ذلك أيضًا اكتفاء بالتمثيل بـ "يَفْعِل" الذي تكون فاؤه ساكنة بالضرورة.

ويزيد ابن جني[4] إيضاح هذه العلة، حيث يقول متحدثًا عن قصر مضارع "فعَل" على "يفعِل": "فإن قال قائل: ولم اقتصروا في هذا على "يفعِل"؟ وهلا جاز فيه ما يجوز في غيره مما ليست فاؤه واوا؟

قيل: لأنهم أرادوا حذف الواو لثقلها فقصروه على كسر العين ليجب عن ذلك حذف الواو. فإن قيل: فهلا اقتصروا على "يفعَل" أو "يفعُل" دون "يفعِل"؟ قيل: "إن

---

(١) يجيء الكلام عن هاتين الصورتين في موضعه.

(٢) أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون (مكتبة الخانجي/ القاهرة، ط٢، ١٩٨٢): ج٤ ص٥٢-٥٣.

(٣) المقتضب: ج١ ص٨٨.

(٤) أبوالفتح عثمان بن جني، المنصف "شرح التصريف للمازني"، تحقيق إبراهيم مصطفى وزميله (مكتبة البابي الحلبي/القاهرة، ط١، ١٣٧٣-١٩٥٣): ج١ ص١٨٥-١٨٦.

"يفعَل" بفتح العين ليس بابه "فعَل" وإنما بابه "فعِل" نحو "شرِب يشرَب" وركِب يركَب"، فلم يجز أن يلزم الفتح لأنه ليس بابه؛ ولأنه لو فُتح لم يجز حذف الواو المستثقلة، وعدل به إلى الكسر دون الضم؛ لأنه لما كان باب ما عينُه من الماضي مكسورة أن يجيء بفتح عين مضارعه نحو: "شرِب يشرَب" وجب أن يكون بابُ ما عينُ ماضيه مفتوحة أن يجيء مضارعه مكسور العين نحو: "ضَرَب يضرِب"".

ويزداد إلحاح المتأخرين في بيان علة حذف الواو؛ يقول ابن يعيش: "... وعد يعد ... والأصل يَوْعِد... فحذفت الواو لوقوعها بين ياء وكسرة فحذفت استخفافا؛ وذلك أن الواو نفسها مستثقلة وقد اكتنفها ثقيلان الياء والكسرة، والفعل أثقل من الاسم وما يعرض فيه أثقل مما يعرض في الاسم، فلما اجتمع هذا الثقل آثروا تخفيفه بحذف شيء منه، ولم يجز حذف الياء لأنه حرف المضارعة وحذفه إخلال مع كراهية الابتداء بالواو، ولم يجز حذف الكسرة لأنه بها يُعرف وزنُ الكلمة؛ فلم يبقَ إلا الواو فحذفت، وكان حذفها أبلغ في التخفيف لكونها أثقل من الياء والكسرة مع أنها ساكنة ضعيفة فقوي سبب حذفها، وجعلوا سائر المضارع محمولاً على "يعِد"، فقالوا: تعِد ونَعِد وأعِد، فحذفوا الواو وإن لم تقع بين ياء وكسرة؛ لئلا يختلف بناء المضارع، ويجري في تصريفه على طريقة واحدة مع ما في الحذف من التخفيف."[1]

ويقول ابن عصفور: "فإن قيل: فلأي شيء حذفت الواو في "يضَع" مضارع "وضَع" ولم تقع بين ياء وكسرة؟ فالجواب أنها في الأصل وقعت بين ياء وكسرة؛ لأن الأصل "يوضِع" لكن فُتحت العين لأجل حرف الحلق، ولولا ذلك لم يجئ مضارع "فعَل" على "يفعَل" بفتح العين، فلما كان الفتح عارضًا لم يُعتدَّ به، وحذفت الواو رَعْيًا للأصل.

فإن قيل: لو كان وقوع الواو بين ياء وكسرة يُوجب حذف الواو لوجب حذفها في "يُوعِد" مضارع "أوعد" فالجواب أن الأصل في "يُوعِد" "يُؤَوْعِد". فالواو إنما

---

(١) ابن يعيش، شرح المفصل: ج١٠ ص٥٩. وللدراسة عودة إلى الحديث عن حذف الواو وهي غير واقعة بين ياء وكسرة.

وقعت في التقدير بين همزة وكسرة فثبتت لذلك، ولم يلتفت إلى ما اللفظ الآن عليه، كما لم يلتفت إلى اللفظ في "يضع".... فإن قيل: لو ضموا العين في "يفعل"... لوجب حذف الواو لوقوعها بين ياء وضمة، وهما ثقيلان... فالجواب أن وقوع الواو بين ياء وضمة لا يوجب الحذف، بدليل قولهم في مضارع "وطؤ" و"وضؤ": "يوطؤ" و"يوضؤ" فلا يحذفون... فدل ذلك على أن الواو لا تستثقل بين الياء والضمة... وإنما لم يكن ثقل الواو بين الياء والضمة كثقلها بين الياء والكسرة، لأن الكسرة والياء منافرتان للواو. ولذلك إذا اجتمعت الواو والياء وسبقت إحداهما بالسكون قلبت الواو ياء وصير اللفظ بهما واحدا – فإذا وقعت الواو بينهما كانت واقعة بين شيئين ينافرانها، وإذا وقعت بين ياء وضمة كانت واقعة بين مجانس ومنافر، فلذلك كان وقوعها بين ياء وضمة أخف من وقوعها بين ياء وكسرة".[1]

أما الرضي الاستراباذي فيقول في أثناء شرحه ما قاله ابن الحاجب عن حركة عين مضارع المثال: "قوله: "ولم يضموا في المثال" يعني معتل الفاء الواوي واليائي، فلم يقولوا: "وعد يوعد ويسر ييسر"؛ لأن قياس عين مضارع "فعل" المفتوح العين... إما الكسر أو الضم، فتركوا الضم استثقالا لياء أو واو بعدها ضمة، إذ فيه اجتماع الثقلاء... فإن قلت: أوليس ما فروا إليه أيضا ثقيلا، بدليل حذف واو نحو "يعد" وجوبا...؟ قلت: بلى، ولكن ويل أهون من ويلين. فإن قلت: فإن كان منتهى أمرهم إلى الحذف للاستخفاف، فهلا بنوا بعضه على "يفعل" أيضا بالضم وحذفوا حرف العلة حتى تخف الكلمة كما فعلوا ذلك بالمكسور العين؟ قلت: الحكمة تقتضي

(١) أبوالحسن علي بن مؤمن "ابن عصفور"، الممتع في التصريف، تحقيق فخرالدين قباوة (دار المعرفة/ بيروت، ط١، ١٤٠٧-١٩٨٧): ج٢ ص٤٢٦-٤٢٩.

إذا لم يكن بد من الثقيل أو أثقل منه أن تختار الثقيل على الأثقل، ثم تخفف الثقيل، لا أن تأخذ الأثقل أولا وتخففه"[1].

إن التحليلات الصرفية الواردة في النصوص السابقة فصلت في بيان علة حذف واو مضارع المثال الواوي مكسور العين من وجهة نظر البصريين وهي وقوع الواو بين ياء وكسرة، وهذه التحليلات على ما في بعضها من قوة – أقرب إلى العلل المنطقية منها إلى تمثل طبيعة اللغة والنطق بالكلام، أما الكوفيون فينسب[2] إليهم أو إلى الفراء[3] على وجه التحديد أن علة حذف واو مضارع المثال الواوي هي التفريق بين المتعدي واللازم، فالمتعدي تحذف فيه الواو مثل "يعد ويزن"، واللازم تبقى فيه الواو مثل "يوجل ويوحل"، وقد رد عليه المبرد[4] بأن التعدي واللزوم لا وجه لذكره في هذا الموضع، وبأنه قد جاء من محذوف الواو أفعال لازمة مثل "وقع يقع وبل المطر يبل" وغيرها.

وقد عرض رأي الفراء بطريقة مختلفة في كتاب "دقائق التصريف" المنسوب لأحد علماء القرن الرابع الهجري وهو القاسم المؤدب، حيث يقول:"والقول الصحيح الذي لا يجوز غيره قول الفراء... وهو أن الواو إنما سقطت حيث سقطت لخروج

(١) الرضي الاستراباذي، شرح الشافية: ج١ ص١٢٩. وواضح أنه في آخر القبس يقصد بـ"الثقيل" الكسرة أو عين المضارع المكسورة، وبـ"الأثقل" الضمة أو عين المضارع المضمومة.

(٢) أبوالبركات الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف: ج٢ ص٧٨٢-٧٨٧، ابن يعيش، شرح المفصل: ج١٠ ص٥٩، الرضي الاستراباذي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٢.

(٣) ابن جني، المنصف: ج١ ص١٨٨، ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج٢ ص٤٣٦.

(٤) ابن جني، المنصف: ج١ ص١٨٨.

الدائم منه على ميزان "فاعل"، نحو: وزع يزع فـــهو وازع، ووســـع فـــهو واســـع، ولوقوعه على المفعول به أيضا[1]".

وقد ذكر آراء أخرى، حيث يقول:"وقال غيرهم[2]: نقصوا الـــواو مـــن هـــذا الجنس لأن الواو خرجت ساكنة، والحرف الساكن إلى الكسر ما هو؛ لأنه إذا حـــرك تحرك إلى الكسر والعين مكسورة فكرهوا اجتماع الكسرتين في هذا الموضع فنقصـوا الواو، ألا ترى أنهم لم يحذفوا الواو فـيما كانت العين فيه مفتوحة، مثل "يوجل"، أو مضمومة مثل: "ي وضع".

قال الكسائي...: عارضت من احتج بهذا فقلت: هلا أثبتوا الواو في "يـــهب" وأشباهه لانفتاح العين؟ فقال: قد قال بعض النحويين: إنا لم نر العرب فعلت هـــذا إلا فيما يكون نعته على معيار"فاعل"، فأما ما كان مردودا إلى غيره مثل"فعل" و" فعـل"[3] فإن الواو تثبت فيه. قال وقد تختلف هذه الأحرف أيضا لاختلاف مصادرها؛ ألا تراهـم يقولون: وحلت وحلا ، ووجلت وجلا ، ووزعته وزع ا، ووضعته وضع ا، فلما وقـــع الخلاف بين مصادرها وقع بين الأفعال المستأنفة منها.

قال الكسائي...: هذه حجة واهية ضعيفة لا يجوز التعلق بها؛ لأنـــا وجدنـــا الواو ساقطة من غابر الفعل الذي خرج مصدره على الفعل بتحريك العين نحو: يســـخ وير م من الوسخ والورم... والقول الذي يعتمد عليه هو قول الخليل بـــن أحمـــد... وهو أن الواو سقطت للكسرة التي بعدها؛ لأني لم أجد شيئا من العرب يـــأتي عليـــه بالنقص والإفساد.

---

(١) القاسم بن محمد بن سعيد المؤدب، دقائق التصريف، تحقيق أحمد القيســـي وزميليه (مطبعة المجمع العلمي العراقـــي/ بغـــداد، ١٤٠٧هـــــ - ١٩٨٧م): ص٢٢٣، والمقصود بـــ"الدائم" في قول الفراء "الوصف المشتق"، وإن كان يغلب استعماله لاسم الفاعل.

(٢) أي غير الخليل وبعض أصحابه وسيبويه.

(٣) هكذا وردت ولعل الصواب سكون العين.

وعورض الخليل... بـ "وهب يه ب"، وقيل لم سقطت الواو في هذا الموضع ولا كسرة بعدها؟ فقال: لأن العين وإن كانت منصوبة من اللفظ فإنها مكسورة في المعنى، وكان حقها أن تكون على معيار "ضرب يضرب" إلا أن العين من "يهب" لما كانت من حروف الحلق فتحوها... ومما يؤيد قول الخليل أيضا ثبات الواو في "يوضع" و"يوسم" لمجيء الضمة بعدها، كما ثبتت في "يوجل" و"يوحل" لمجيء النصبة بعدها، فلابد أن يكون سقوطها لمجيء الكسرة بعدها... وقال آخرون: سقطت الواو منه لمعنيين، أحدهما: لأن الياء بعد أن كانت كسرة مشبعة خارجة من حد الكسرية إلى حد الحرفية نازعت واوا ساكنة ضعيفة فأسقطتها وغلبتها... قالوا: وهذا طبع داع إلى تغليب إحداهما على الأخرى لا اختيار. والثاني: لكثرة استعمال تعديته إلى المفعول به، وذلك أن المتعدي إلى المفعول به أكثر استعمالا من الممتنع عنه".(١)

وكان القاسم المؤدب قد عرض رأي الخليل بالتفصيل، حيث يقول: "واختلفوا في سقوطها، فقال الخليل بن أحمد البصري رحمه الله وبعض أصحابه: سقطت الواو في مثل "يعد ويصل"؛ لأنها خرجت ساكنة وخلفتها الضمة، والعرب تكره الكسرة بعد الضمة إلا فيما لم يسم فاعله، فأسقطوها كراهية كسرة بعد ضمة".(٢)

لقد اعتمدت الآراء السابقة في بيان علة حذف فاء المضارع المثال الواوي على

التحليل الصرفي وعلى بعض الجوانب الدلالية، لكنها لم تقدم التفسير الفعلي لحذف الواو إلا أن الخليل بن أحمد –في رأيه الذي اختاره الكسائي– قد اقترب منه؛ إذ إنه أشار إلى سكون الواو وإلى كراهية الانتقال من الضم إلى حرف مكسور، وقد سبقت الإشارة إلى أن أكثر المتقدمين والمتأخرين لم يتوقفوا عند عنصرين أساسيين في تفسير حذف واو المضارع المثال مكسور العين وهما:

أ- فتح حرف المضارعة، ولا يقال ياء المضارعة وسيأتي بيان سبب ذلك.

---

(١) القاسم المؤدب، دقائق التصريف: ص٢٢١-٢٢٣.

(٢) السابق: ص٢٢١.

ب- سكون الواو، التي هي فاء الفعل.

ويضاف إليهما العنصر الأساسي أو السبب الأساسي:

ج- كسر عين المضارع.

وها هنا تحليل هذه العناصر بدءا من الأخير:

إن الانتقال من الضم إلى الكسر أو من الكسر إلى الضم عسير في النطق مكروه -كما عبر الخليل- مستثقل، والسبب واضح من الناحية العضوية؛ لأن الكسرة هي أضيق الحركات وأكثرها تقدما، والضمة أضيق الحركات وأكثرها تراجعا، والناطق يصعب عليه أن ينقل لسانه من وضع معين إلى نقيضه تماما[1]، وهما بطبيعتهما ثقيلان؛ لذا ينزع إلى التخفف فيهما إذا تواليا بالتسكين أو الحذف؛ يقول الفراء: "يستثقل الضم والكسر؛ لأن لمخرجيهما مؤونة على اللسان والشفتين، تنضم الرفعة بهما فيثقل الضمة، ويمال أحد الشدقين إلى الكسرة فترى ذلك ثقيلا، والفتحة تخرج من خرق الفم بلا كلفة"[2].

أما عن الواو التي هي فاء مضارع الواوي المثال مكسور العين فلتبيين وضعها فيه لابد من بيان طبيعتها وأنواعها في بنية الكلمة العربية، ولابد من الإشارة إلى أن عامة الصرفيين القدماء عاملوا الواو -ومعها الياء- معاملة الأصوات الصامتة[3] على الرغم من تنبههم لمبمل خصائصها، مما جعلهم لا يصفون وضعها بشكل صحيح في بعض البنى.

وأنواع الواو في بنية الكلمة العربية هي:

---

(١) عبدالصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م): ص٥٣.

(٢) أبوزكريا يحي بن زياد الفراء، معاني القرآن تحقيق محمد علي النجار وآخرين (عالم الكتب/ بيروت، ط٢، ١٩٨٣): ج٢ ص١٣.

(٣) عبدالصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: ص٣١.

١- واو المد: وهي حركة طويلة تؤثر على حركة ما قبلها كما في: يقول، وفي مضارع المبني للمجهول من المثال "يوعد، يوقف"، وفي مضارع المزيد بالهمزة منه "يوعد، يوقف".

٢- واو اللين: وهي الساكنة المفتوح ما قبلها كما في: قوم، ثوب، نوم، وفي مضارع المثال مفتوح العين أو مضمومها: "يوجل، يوحل"، "يوضؤ، يوجه"، وأرى أنها هنا -خصوصا في الأفعال- في حال بين بين، فهي جزء من صامت بحكم موقعها في بنية الكلمة وهي حركة قصيرة[1] بحكم سكونها بعد فتح، وهذا هو حالها في بنية المضارع الواوي المثال مكسور العين قبل الحذف: يوعد، يوزن، وهذا النوع من أنواع الواو مستثقل[2].

٣- الواو المتحركة: وهي هنا لا تختلف عن الصوت الصامت[3]، سواء كانت صحيحة مثل: "وعد، وعد، واعد، توع د، تواعد" وغيرها، أو مصححة غير معلة بنقل أو قلب مثل: عوِر، عور، أجود، استحوذ وغيرها.

ولقد نظر الصرفيون وغيرهم إلى النوعين الأول والثاني على أنهما شيء واحد أعطوه في بعض الجوانب أحكاما واحدة، وإذا قبل من ذلك عد كل منهما ساكنا على مستوى علم العروض فإن هناك اختلافا على مستوى الصرف؛ فسكون المد مختلف عن سكون اللين، لأن واو المد ضمة طويلة وواو اللين ضمة قصيرة، لذا لا وجه شبه بين "يوعد" مضارع المزيد بالهمزة أ و ع د و"يوعد" مضارع المثال قبل الحذف، ولقد تنبه إلى شيء من الفرق بين الصورتين أبو سعيد

---

(١) السابق: الموضع نفسه.

(٢) الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٥.

(٣) إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط٤، ١٤٠٦-١٩٨٦): ص١١٠.

السيرافي[1]، حيث يقول: "وإن قال قائل: فقد تقع الواو بين كسرة في مثــل يوفــر ويوصل، فهلا حذفت؟ فالجواب فيه نحو ما ذكرنا: أن مستقبل "أفعل" لا يتغير عن "يفعل"، ومع ذلك فإن الواو الساكنة إذا كان قبلها ضمة فــهي كالإشــباع للضمــة، والاستثقال لها أقل."، على حين لم ينتبه إلى ذلك ابن عصفور فرأى أن علة إبقــاء الواو في مضارع المزيد بالهمزة "يوعد" كون أصله "يؤوعد"، وأن علة إبقائها فــي مضارع المبني للمجهول "يوعد" لزوم طريقة واحدة فيه مثل "فعل يفعل"[2]، ولابــد هنا من الإشارة إلى الاختلاف بين "يوعد و يوعد" والمبني للمجهول " يوعــد" فــي كون عين الأخير مفتوحة وهذا مناف لعلة الحذف عند ابن عصفور نفســه وهــي وقوع الواو بين ياء وكسرة.

ومن صور الخلط بين نوعي الواو الأول والثاني مــا جــاء فــي وصــف الجاربردي للواو في مضارع المثال مكسور العين "يعد" الذي أصله "يوعد"، حيــث يقــول: "الواو من جنس الضمة وتقدر بضمتين والكسرة التي بعدها[3] مــن جنــس الياء

التي قبلها، ووقوع الشيء بين الشيئين يضادانه مستثقل فوجب الفرار منه"[4].

وأما عن فتح حرف المضارعة الذي بسببه تصبح الواو الساكنة حرف ليــن وليس مدا فالدليل على كونه أحد العناصر المسببة لحذف الواو في مضــارع المثــال المكسور العين- أن هذه الواو لم تحذف في صورة قريبة الشبه بهذا الفعــل وهــي

---

(١) أبوسعيد الحسن بن عبدالله السيرافي، شرح كتاب سيبويه (نسخة مصــورة مكتبة بشير آغا/ المدينة المنورة، ٥٦٠نحو). ج٢ ص٦٢١و.

(٢) ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج١ ص٤٢٧، ٤٢٩.

(٣) جاءت في المطبوع "قبلها" والمعنى يحتم ما أثبت.

(٤) فخرالدين أحمد بن الحسن الجاربردي، شرح شافية ابن الحــاجب، (عــالم الكتب/ بيروت، ط٣، ١٤٠٤-١٩٨٤): ج١ ص٢٧٢.

صورة المضارع المزيد منه بالهمزة "يوعد" والفرق هو ضم حرف المضارعة لأن الواو حرف مد وليست لينا، وليس للياء خصوصية هنا حتى يرى أكثر الصرفيين أن وقوع الواو بينها وبين الحرف المكسور بعدها هو علة حذف الواو، فالصورة التي عليها مضارع المثال الواوي مكسور العين قبل الحذف بناء على النظرة السابق توضيحها إلى الواو هي:

يوعد ← صامت -حركة-حركة - صامت - حركة - صامت

ي - فتحة - واو ساكنة - ع - كسرة - د

فإلى جانب استثقال الانتقال من ضم الواو الساكنة إلى الحرف المكسور بعدها توجد الفتحة قبلها وهي بعض الألف، وفي هذا تتابع الحركات وهو مكروه مستثقل(1) سواء كانت الحركات طويلة أو قصيرة، ولقد أشار إلى شيء من هذا أحد المحدثين قائلا:"وربما نشأ هذا الثقل الذي استوجب معه حذف الواو نتيجة لأن الفتحة التي قبل الواو بعض الألف، والكسرة التي بعدها بعض الياء، فكأن حروف العلة الثلاثة قد اجتمعت(2)".

ومما يدل على كون فتح حرف المضارعة من العناصر المسببة لحذف الواو في مضارع المثال مكسور العين- أن هذا الفتح يؤثر على الواو في مضارع المثال مفتوح العين "وجل يوجل" ولكن ليس بالحذف؛ لأنه لا كسر بعد الواو يوجب الحذف، فيكون التأثير بقلب الواو إما إلى ألف:"ياجل" أو إلى ياء "ييجل، تيجل"، يقول ابن عصفور:"ومن العرب من يقلب هذه الواو طلبا للتخفيف، فيقول:"ياجل" و"ياحل"... فأبدل منها أخف حروف العلة وهو الألف. ومنهم من يبدل الواو ياء، فيقول:"ييجل"

---

(1) ابن جني، الخصائص: ج1 ص149، أبوالبركات الأنباري. الإنصاف: ج2 ص783، الرضي الاستراباذي: شرح الشافية: ج3 ص73، عبدالصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية: ص42.

(2) محمد محمود بندق، الحذف الإعلالي مظاهره وقوانينه (مكتبة زهراء الشرق/ القاهرة، 2002): الحاشية ذات الرقم (1) ص23.

و"ييحل"؛ وذلك أنه اجتمع له واو وياء وإحداهما ساكنة... ثم حمل "تفعل" و"تفعل" و"أفعل" على "يفعل". ومنهم من أراد أن يجعل قلب الواو لموجب على كل حال، فاستعمل لغة من يكسر حرف المضارعة من "فعل" فيقول: "تعلم"، فقال: "تيجل" و"نيجل" وإيجل و"ييجل"؛ فكسر حرف المضارعة إذا كان ياء استثقالا للفتحة في الياء، فجاءت الواو بعد كسرة فقلبت ياء.

فإن قيل: فإنهم لا يقولون "يعلم" فيكسروا حرف المضارعة إذا كان ياء استثقالا للكسرة في الياء- فالجواب أنهم احتملوا هذا القدر من الثقل لأنه يؤدي إلى التخفيف بقلب الواو ياء"[1].

ولابد هنا من التركيز على قول ابن عصفور "استثقالا للفتحة في الياء".

ولقد نسب سيبويه كسر حرف المضارعة وقلب الواو ياء إلى العرب من غير أهل الحجاز[2]، ونسبت إلى بني أسد[3] وإلى من يكسر حرف المضارعة مثلهم وهم تيم وتميم[4]، والمعروف أن هذه الظاهرة تسمى تلتلة بهراء[5].

أما قلب الواو ألفا فهناك من يرى أن من استخدموها توهموا أن فتحة الياء في "يوجل" تجر الواو إلى الألف ففعلوا ذلك[6]، ولقد نسب المبرد[1] هذه الظاهرة إلى أهل الحجاز، وهي موجودة في عامية أهل نجد، فيقلبون واو مضارع المثال ألفا، فيقولون في: يقف ويصل ويجب ويسع ويطأ ويوله، ياقف، ياصل، ياجب، ياسع،

---

(١) ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج١ ص٤٢٣-٤٣٣.

(٢) الكتاب: ج٤ ص١١.

(٣) الجاربردي، شرح الشافية: ج١ ص٢٧٣.

(٤) ابن جماعة، حاشيته على شرح الجاربردي للشافية: ج١ ص٢٧٣.

(٥) السيوطي، المزهر: ج١ ص٢١١.

(٦) القاسم المؤدب، دقائق التصريف: ص٢٢٥.

ياطا، ياله، ومما رصدته المتابعة المعجمية قلب الواو ألفا في ماضي مزيد المثال الواوي بالهمزة:"أوفى" ليصبح بعد القلب "آفى"[٢].

ولقد اختلف حكم الصرفيين على هذه الظواهر أو اللغات بين كونها قياسية أو شاذة[٣]، والذي رصدته المتابعة المعجمية منها في "تاج العروس"[٤] ما يأتي:

- وبئت الأرض كفرح تيبأ بالكسر وتيبأ بالفتح وتوبأ.
- وذحت الشاة كفرح توذح وتذ يذح بالفتح والكسر معا.
- وسخ الثوب وكذا الجلد كوجل يوسخ وياسخ وييسخ.
- وحر صدره علي يحر كيرث ويوحر وهذه أعلى وييحر، والياء مكسورة.
- وغ ر صدره كوعد ووجل يغر يوغر، ويوغر أكثر...يي غ ر بكسر أوله.
- وجع كسمع هذه اللغة الفصحى ووجع مثال وعد وهذه لغية... ولغة قبيحة من يقول وجع يجع... يوجع كيسمع وهي اللغة العالية المشهورة، وييجع بقلب الواو ياء وياجع بقلبها ألفا... وبنو أسد: يقولون ييجع.
- ولغ السبع والكلب... في الشراب ومنه وبه يلغ كيهب... يلغ يولغ ويالغ لغة فيه.
- ودقت ذات الحافر مثلثة الدال تدق.... وقد ودقت عينه كوجل تيدق بكسر التاء.

---

(١) المقتضب: ج١ ص٨٩.

(٢) المرتضى الزبيدي، تاج العروس: ج١٩ ص١٦٣.

(٣) الرضي الاستراباذي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٢، الجاربردي، شرح الشافية: ج١ ص٢٧٣.

(٤) انظر حسب ترتيب المواد المواضع الآتية في تاج العروس: ج١ ص٢٧١، ج٤ ص٢٤٦، ٣٢٣، ج٧ ص٥٨٦، ٥٩٣، ج١١ ص٤٩٥، ج١٢ ص٧١، ج١٣ ص٤٧٤-٤٧٥، ج١٥ ص٧٢.

- وجل كفرح... وفي مستقبله أربع لغات ياجل وييجل ويوجل وييجل بكسر أوله.

ب- في ما جاء عن بعض أبواب المثال:

يقول أبوعلي الفارسي[1]: "لا تخلو الأفعال المعتلة الفاء من أن تكون على "فعل يفعل" أو على "فعل يفعل" أو "فعل يفعل" أو "فع ل يفعل"".

فهذه أربعة أبواب، و"أما ومب يهب ووضع يضع ووقع يقع وولغ يلغ فالأصل فيها كسر عين المضارع... فحذف الواو ثم فتح العين لحرف الحلق، وكذا ودع -أي ترك- يدع... وحمل يذر على يدع لكونه بمعناه[2]"، وبهذا يكون المجموع خمسة أبواب هي:

- فعل يفعل مثل: وعد يعد، وعلي أكثر أفعال المثال الواوي حسب رصد المتابعة المعجمية في "تاج العروس".
- فعل يفعل مثل: وضع يضع، وهذا فرع على "فعل يفعل"؛ لأن أصل مضارعه بكسر العين لكنها فتحت مراعاة لحروف الحلق إذا كانت عين ا أو لاما.
- فعل يفعل مثل وضؤ يوضؤ.
- فعل يفعل مثل وجل يوجل.

- فعل يفعل مثل ورم يرم، وهذا فرع على سابقه؛ يقول سيبويه[3]: "أصل هذا يفعل، فلما كانت الواو في يفعل لازمة وتستثقل صرفوه من باب "فعل يفعل" إلى باب يلزمه الحذف، فشركت هذه الحروف وعد"، وبعض الصرفيين يعد ما جاء على هذا الباب شاذ ا صحيح ا كان أو معتلا[4]، كما يرى الصرفيون أن "وطئ يطأ" و"وسع يسع" من هذا الباب وأن أصلهما: يوطئ ويوسع ثم فتحت العين لكون اللام

(١) التكملة: ص٥٧٥.

(٢) الرضي الاستراباذي، شرح الشافية: ج١ ص١٣٠-١٣١.

(٣) الكتاب: ج٤ ص٥٤.

(٤) ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج١ ص١٧٦.

حرف حلق فحذفت الواو منهما، ولم يعتد بالفتحة لكونها عارضة، ولو كانت أصلية لم تحذف الواو كما لم تحذف من "يوجل"[1]، ويذكر الرضي الاستراباذي[2] أنه لا ثالث لـ "وطئ يطأ" و"وسع يسع" في فتح عينهما وحذف واوهما، ولقد رصدت المتابعة المعجمية في "تاج العروس"[3] ثالثهما وهو الفعل وثئ: وثئت يده كفرح... تثأ... ووثأتها.

ومن غريب ما رصدته المتابعة المعجمية[4] على هذا الباب إحدى لغتين في فعلين صحت فيهما العين المكسورة في المضارع، وهما: وضئ يوضئ، ووحف النبات يوحف.

وعبارة بعض الصرفيين تنص على حصر الأفعال من هذا الباب في عدد معين، يقول الزجاجي[5]: "وقد جاء في أفعال من المعتل على "فعل يفعل" مثل: وثق يثق وولي يلي وورم يرم، وما أشبه ذلك، وهي ثمانية أفعال لا غير"، ولا يدرى هل يقصد ما جاء على وجه واحد بكسر العين في المضارع، أو ما جاء بكسرها وفتحها[6]؟.

---

(١) السابق، ج١ ص١٧٧.

(٢) شرح الشافية: ج٣ ص٩١.

(٣) تاج العروس: ج١ص٢٧٢.

(٤) السابق: على الترتيب: ج١ ص٢٧٦، ج١٢ ص٥١٨، ولا يستبعد أن يكون هناك خطأ في ضبط العين وتصويبه فتحها "يفعل" يوضأ، يوحف.

(٥) أبو القاسم عبدالرحمن بن إسحاق الزجاجي، الجمل في النحو، تحقيق علي توفيق الحمد (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط١، ١٩٨٤م-١٤٠٤): ص٣٩٨، وانظر أيضا: ابن مالك، شرح الكافية الشافية: ج٤ ص٢٢١٥.

(٦) انظر السيوطي، المزهر: ج٢ ص٣٧، وكذا ما تابعته الشارحة حول عدد أفعال هذا الباب في: أحمد بن محمد الميداني، نزهة الطرف في علم الصرف، شرح يسرية حسن ج١ (مطبعة التقدم/ لم يذكر مكان النشر ولا تاريخه، ط١): ج١ ص١٣٧-١٣٩.

ومجموع ما ذكره الشيخ أحمد الحملاوي[1] من أفعال هذا الباب ٢٤ فعلا، ولقد رصدت المتابعة في تاج العروس"[2] وغيره ٣٤ فعلا، سواء ما كان منها على وجه واحد أم على وجهين أو أكثر، والأفعال هي:

وصب يوصب، وصب يصب، وصب يصب والأخير نادر، ورث يرث، وجد يجد، وجد يجد غير مشهورة، وحد يحد، وحد يوحد، وبر ووبر يبر، وحر يحر ويوحر، وعر يوعر، وعر يعر، وعر يوعر، وعر يعر، وغر يغر، وغر يوغر، وغر يغر[3]، ورع يرع وهي اللغة المشهورة، ورع يرع، ورع يورع، ورع يورع، و لع يلع، ولع يلع[4]، ولغ يلغ، ولغ يلغ، وبق يبق، وبق يوبق، وبق يبق، وثق يثق، وعق يعق، وعق يعق، وفق يفق، ومق يمق، ورك يرك، ورك يرك، وهل يوهل، وهل يهل، وه ل ي هل[5]، وحم يحم، وحم يوحم، ورم يرم، وعم يعم، وعم يعم، وغم يوغم، وغم يغم، وكم يكم، وكم يكم، وهم يهم، وهم يهم، وهن يهن، وهن يهن، وره يوره، وره يره، وقه يقه، وله يله، وله يوله، وله يله، وري المخ يري، وري الزند يرى ويورى، وقى يقي، وقي الفرس يقي، ولي يلي، وهى يهي، وهي يهي.

---

(١) شذا العرف في فن الصرف (مكتبة البابي الحلبي/ القاهرة، ط١٦، ١٣٨٤هـ-١٩٦٥): ص٦.

(٢) انظر حسب ترتيب المواد المواضع الآتية: ج٢ ص٤٦٨، ج٣ ص٢٧٥، ج٥ ص٢٩٢، ٢٩٨، ج٧ ص٥٧٧-٥٧٨، ٥٨٦، ٥٩٣، ج١١ ص٥٠٥، ٥٣٢، ج١٢ ص٧١-٧٢، ج١٣ ص٤٧١= =٤٧٢، ٤٨٥، ج١٥ ص٧٨٧، ج١٧ ص٧١٩، ٧٢٣، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥-٧٣٦، ج١٨ ص٥٨٠، ج١٩ ص١١٦، ١١٧، ج٢٠ ص٢٩٠-٢٩١، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣١٠، ٣٢١، ج٩ ص٤٨-٤٩.

(٣) ذكره السيوطي، المزهر: ج٢ ص٣٧.

(٤) السابق، الموضع نفسه، وانظر تاج العروس: ج٣ ص٢٧٦.

(٥) السيوطي، المزهر، ج٢ ص٣٧.

أما من اليائي فجاء:

يئس ييأس، يئس يينس، يبس ييبس وييبس.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن اختلاف حركة العين في كثير من هذه الأفعال يعني اختلاف ا في دلالة الفعل.

٢- في الأجوف:

يذكر الصرفيون[1] أن الأجوف يكون على ثلاثة أبواب:

أ- في الواوي: "فعل يفعل" مثل: قال يقول، عاد يعود، أما طال يطول فهو على "فعل يفعل"، ولم يرد غيره على هذا الوزن.

ب- في اليائي: "فعل يفعل" مثل: باع يبيع، عاب يعيب.

ج- فيهما مع ا: "فعل يفعل" مثل: خاف يخاف من الواوي، وهاب يهاب من اليائي.

وجاء أكثر الأجوف على البابين الأول والثاني لتسلم كل من الواو والياء في المضارع[2]، أما الماضي فهما تقلبان فيه ألف ا في الأبواب الثلاثة، وكذا في مضارع الثالث.

ولقلب الواو والياء ألف ا شروط وعلة. أما الشروط فلقد فصل فيها الصرفيون إلى أن أوصلوها إلى ١٢ شرط ا[3] وليس هذا مقام سردها، ولكن

---

(١) انظر مثلا: سيبويه، الكتاب: ج٤ ص٤٩-٥٠، أبا علي الحسن بن أحمد بن عبدالغفار الفارسي، المسائل الحلبيات، تحقيق حسن هنداوي (دار القلم/ دمشق، ط١، ١٤٠٧-١٩٨٧): ص١٣٠-١٣٢.

(٢) المبرد، المقتضب: ج١ ص٩٦.

(٣) انظر عرض يسرية حسن للشروط عند الصرفيين في شرحها كتاب: أحمد بن محمد الميداني، نزهة الطرف في علم الصرف: ج٢ (المطبعة الإسلامية الحديثة/ القاهرة، لم يذكر تاريخ النشر، ط١): ص١٩٢-٢٠٣.

ي جم ل أهمها ما ذكره ابن السراج[1] قائلا : "وإن كانت متحركة بين متحركين وكان الذي قبلها مفتوح ا قلبت ألفا... إلا ما جاء على فعلان وفعلى"، وأما العلة فيقول المبرد[2]: "وإنما انقلبت لأنها في موضع حركة وقد انفتح ما قبلها"، ويقول ابن يعيش[3]: "والعلة في هذا القلب اجتماع الأشباه والأمثال، وذلك أن الواو تعد بضمتين[4] وكذلك الياء بكسرتين وهي في نفسها متحركة وقبلها فتحة، فاجتمع أربعة أمثال واجتماع الأمثال عندهم مكروه،... فهربوا والحالة هذه إلى الألف؛ لأنه حرف يؤمن معه الحركة، وسوغ ذلك انفتاح ما قبلها؛ إذ الفتحة بعض الألف".

وفي الشكل النهائي الذي يؤول إليه ماضي الفعل الأجوف (قال، قام، عاد/ باع، عاب، غاب/ خاف، نام، هاب، نال) لا يقوم دليل على حركة عينه قبل قلب الواو أو الياء ألفا، وحركة عينه حسب ما قرر الصرفيون هي الفتحة في البابين الأول والثاني "فعل، يفعل" و"فعل يفعل"، أو الكسرة في الثالث "فعل يفعل"، والذي أراه أن حركة عين الماضي في أكثر أفعال الباب الثالث هي الفتحة أيضا؛ لأن المتابعة المعجمية في "تاج العروس" وغيره رصدت ٤٤ فعلا أجوف عين المضارع فيها ألف، منها ١٠ أفعال- أي ما يقل عن الربع- لا مضارع لها إلا بالألف، وفي أكثر باقيها جاء المضارع بالألف والواو، وفي أقل منه جاء المضارع بالألف والياء، وفي أقل منها جاء المضارع بالألف والواو والياء.

وما منع الصرفيين من القول بفتح عين الماضي في الباب الثالث "فعل يفعل" إلا ما فرضوه من قولهم بوجوب تخالف حركة عين الماضي والمضارع في الباب

---

(١) الأصول: ج٣ ص٣٠٨-٣٠٩.

(٢) المقتضب: ج١ ص٩٦.

(٣) شرح المفصل: ج١٠ ص١٦، وكلامه هذا تفصيل لما ذكره ابن جني في الخصائص: ج١ ص١٤٩.

(٤) راجع وصف الدراسة للواو المتحركة.

الواحد[١]، وهذه علة افتراضية ينقضها وجود أفعال تتماثل فيها حركة العين في الماضي والمضارع ضم ا وكسر ا وفتحا، وقد يكون مانعهم من القول بفتح عين الماضي والمضارع من الأجوف هو ما فرضوه من قولهم بأنه لا يجيء على "فعل يفعل" إلا ما كان حلقي العين أو اللام[٢]، وقد شذذوا ما جاء منه من الناقص وعينه غير حلقية[٣]؛ يقول ابن يعيش[٤]: "أما "فعل يفعل" فلم يأت عنهم إلا أن تكون العين أو اللام أحد حروف الحلق، وليس ذلك بالأصل، إنما هو لضرب من التخفيف بتجانس الأصوات...؛ وإنما فعلوا ذلك لأن هذه الحروف الستة حلقية مستفلة والضمة والكسرة مرتفعتان من الطرف الآخر من الفم، فلما كان بينهما هذا التباعد في المخرج ضارعوا بالفتحة حروف الحلق؛ لأن الفتحة من الألف والألف أقرب إلى حروف الحلق لتناسب الأصوات ويكون العمل من وجه واحد". ويزيد الرضي[٥] الصورة إيضاح ا، حيث يقول: "إن حروف الحلق سافلة في الحلق يتعسر النطق بها، فأرادوا أن يكون قبلها إن كان لام ا الفتحة التي هي جزء الألف التي هي أخف الحروف، فتعدل خفت ها ثقل ها، وأيض ا فالألف من حروف الحلق أيض ا فيكون قبلها جزء من حرف من حيزها، وكذا أرادوا أن يكون بعد حرف الحلق بلا فصل إن كانت عين ا الفتحة الجامعة للوصفين؛ فجعلوا الفتحة قبل الحلقي إن كان لام ا وبعده إن كان عينا؛ ليسهل النطق بحروف الحلق الصعبة، ولم يفعلوا ذلك إذا كان الفاء حلقيا؛ إما لأن الفاء في المضارع ساكنة فهي ضعيفة بالسكون ميتة، وإما لأن فتحة العين إذ ا تبعد من الفاء؛ لأن الفتحة تكون بعد العين التي بعد الفاء".

---

(١) ابن جني، الخصائص: ج١ ص٣٧٥.

(٢) سيبويه، الكتاب: ج٤ ص١٠١.

(٣) يأتي الحديث عن هذه المسألة.

(٤) شرح المفصل: ج٧ ص١٥٣.

(٥) شرح الشافية: ج١ ص١١٩.

والذي أراه -استفادة مما جاء في اخر نص الرضي عن الفاء- أنه من ناحية نظرية إذا كان الذي يمنع الفاء الحلقية من التأثير في ما بعدها وهو العين بجعله مفتوحا هو سكون هذه الفاء في المضارع وبعد فتحة العين (في حال فتحها) من هذه الفاء -فإن هذا المانع لا يوجد في الماضي؛ فالفاء مفتوحة فيه بالضرورة وفتحتها تسبق العين، وهذا حسب تحليل الرضي- يمكن أن يرشحها للتأثير في حركة العين بالفتح بدلا من الكسر أو الضم.

والذي يفصل القول في أثر الفاء الحلقية في ما بعدها صريح كلام سيبويه[1]، حيث يقول: "كقولهم: أبى يأبى، ففتحوا ما بعد الهمزة للهمزة وهي ساكنة". فهو يصرح أن سبب فتح عين "يأبى"[2] هو فاء الفعل الهمزة الحلقية على الرغم من سكونها.

وبالعودة إلى محصلة المتابعة المعجمية فلقد جاء ٤٦ فعلا أجوف مضارعه بالألف، ١٣ فعلا منها حلقي اللام(بنسبة ٢٨% تقريبا) و١٢ فعلا حلقي الفاء (بنسبة ٢٦%)، أي ما مجموعه ٥٤% من أفعال الأجوف، وإذا اتبعت طريقة الصرفيين في القياس فإنه يمكن حمل باقي الأفعال (٤٥% منها) عليها، فيتوصل بالنهاية إلى إمكانية فتح عين ماضي الأجوف مثل عين مضارعه على صورة "فعل يفعل"، ولا يرد على هذا الرأي كسر فاء الأفعال من هذا الباب حين تسند إلى ضمير الرفع المتحرك مثل:خفت هبت؛ إذ يرى الصرفيون أن هذه الكسرة هي حركة عين الفعل الأصلية (الواو أو الياء) قبل قلبها ألفا، وأنها ألقيت على فاء الفعل حين أسند إلى ضمير الرفع المتحرك فحذفت عين منعا لالتقاء الساكنين على النحو الآتي:

خوف ← خاف ← خفت، خفنا، خفن.

(١) الكتاب: ج٤ ص١٠٦.

(٢) يرى الصرفيون أن مجيء "أبى يأبى" على فعل يفعل شاذ مخالف لقياسهم أنه لا يجيء على هذا الباب إلا حلقي العين أو اللام، وسيأتي الحديث من هذا الفعل وأشباهه.

هيب ← هاب ← هبت، هبنا، هبن.

ويتفق الصرفيون على ذلك، سواء منهم القائلون بنقل الفعل إلى وزن "فعلت، فعلت"[1] أم القائلون بالتنبيه على البنية[2]، والذي أراه في حركة فاء الأجوف حين يسند إلى ضمير الرفع المتحرك أنها تكون حركة من جنس أصل المحذوف، ففي الأجوف الواوي تكون حركتها الضمة لأن المحذوف هو الواو، وفي الأجوف اليائي تكون حركتها الكسرة لأن المحذوف هو الياء، وعلى هذا تكون كسرة فاء الأجوف اليائي من الباب الثالث الذي تقرر أنه على "فعل يفعل"، أما كسرة فاء الأجوف الواوي من هذا الباب فهي للتخفيف من الضم؛ فالكسرة هنا أخف الحركتين المتاحتين وهما الكسرة والضمة، وهذا يحدث في لغة بعض العرب ومنهم تميم[3]، والملاحظ أن المشهور في: نام ينام ومات يموت هو كسر فائه حين يسند إلى ضمير الرفع المتحرك: نمت مت، كما في قوله تعالى: ﴿يا ليتني مت قبل هذا﴾ (مريم: من الآية٢٣) وقوله: ﴿أ ءذا متنا﴾ (ق: من الآية٣) وفي تسعة مواضع من القرآن الكريم كسرت فاء مات متصلا بضمير الرفع المتحرك مقابل موضعين ضمت فيهما الفاء[4].

---

(١) **سيبويه**، الكتاب: ج٤ ص٣٣٩ وما بعدها.

(٢) خالف ابن الحاجب سيبويه وغيره في هذه المسألة، انظر: **الرضي الاستراباذي**، شرح الشافية: ج١ ص٧٤، ٨٠، وانظر تفصيل مسألة إسناد الأجوف إلى ضمائر الرفع المتحركة في: **يسرية حسن**، شرح نزهة الطرف: ج٢ ص١٢٧-١٣٣.

(٣) **السيوطي**، المزهر: ج٢ ص٢٣١.

(٤) مواضع الكسر بالإضافة إلى ما ذكر في المتن: مريم٦٦، الأنبياء٣٤، المؤمنون ٣٥، ٨٢، الصافات ١٦، ٥٣، الواقعة ٤٧، أما مواضع ضم الفاء فهي: آل عمران ١٥٧، ١٥٨.

إن ما سبق عرضه يقوي من الناحية النظرية القول بأن الباب الثالث من أبواب الأجوف هو على "فعل يفعل"، وليس "فعل يفعل" ولتبين إمكانية ذلك من الناحية التطبيقية لابد من عرض ما رصدته المتابعة المعجمية من الأفعال التي كانت عين مضارعها ألف ا على وزن "يفعل"، وهي:

١- [دوأ]: داء الرجل يداء كخاف يخاف دوأ وداء، إذا أصابه في جوفه الداء... وقد دئت يا رجل(١).

٢- [شيأ]: شاء يشاء، وهو عندهم على فعل يفعل وفتحت عينه لكون لامه حلقية(٢).

٣- [طوأ]: طاء في الأرض يطوء إذا ذهب وجاء... وطاء زيد في الأرض يطاء كخاف يخاف: ذهب أو أبعد في ذهابه(٣).

٤- [نوأ]: ناء بحمله ينوء... وناء الشيء أو اللحم يناء أي كيخاف، والذي في النهاية... ينيء مثل يبيع... لم ينضج(٤).

٥- [هيأ]: هاء يهاء كيخاف هيئة ويهيء، قال اللحياني: وليست الأخيرة بالوجه، وقد هيؤ... وهاء إليه يهاء كيخاف هيئة اشتاق(٥).

٦- [هيب]: هابه يهابه كخافه يخافه هيب ا وهيبة ومهابة: خافه وراعه(٦).

٧- [بيت]: بات يفعل كذا وكذا يبيت ويبات بيت ا وبياتا... أي يفعله ليلا وليس من النوم(٧).

---

(١) الزبيدي، تاج العروس: ج١ ص١٥٥.

(٢) السابق: ج١ ص١٨٥، وانظر الرضي الاستراباذي، شرح الشافية: ج١ ص١٢٦.

(٣) نفسه، ج١ ص٢٠٢-٢٠٣.

(٤) نفسه: ج١ ص٢٦٧.

(٥) نفسه: ج١ ص٢٩٠.

(٦) نفسه: ج٢ ص٤٩٨.

(٧) نفسه: ج٣ ص٢٣.

٨- [صوت]: صات يصوت كقال يقول، وصات يصات كخاف يخاف... إذا نادى[١].

٩- [موت]: مات يموت موتا... مات يمات وهذه طائية... ومات يميت، قال شيخنا: وظاهره أن التثليث في مضارع "مات" مطلقا، وليس كذلك، فإن الضم إنما هو في الواوي كيقول من قال قولا، والكسر إنما هو في اليائي كيبيع من باع، وهي لغة مرجوحة أنكرها جماعة، والفتح إنما هو في المكسور الماضي كعلم يعلم ونظيره من المعتل خاف خوفا. وزاد ابن القطاع... مت بالكسر في الماضي تموت بالضم من شواذ هذا الباب لما قررناه مرات: أن فعل المكسور لا يكون [مضارعه] إلا مفتوحا كعلم يعلم... وشذ... من المعتل العين مت بالكسر تموت ودمت تدوم... كدت تكود وجدت تجود، وجاء فيهما تكاد وتجاد[٢].

١٠- [توج]: تاجت البقرة تتاج وتتوج... صوتت[٣].

١١- [روح]: راح يومنا يراح ريحا بالكسر إذا اشتدت ريحه... وهو يروح... وراحت الريح الشيء تراحه: أصابته... راح الشيء يراحه ويريحه... وقد راح الإنسان إلى الشيء يراح: إذ نشط وسر به...[٤]

١٢- [جود]:جاد الشيء يجوده... وجدت تجود... وتجاد[٥].

١٣- [دود]: داد الطعام يداد دودا كخاف يخاف خوفا... صار فيه الدود[٦].

---

(١) نفسه: ج٣ ص٨٨.

(٢) نفسه: ج٣ ص١٣٥-١٣٦، وما بين المركنين تصحيح الخطأ في المطبوع وهو ماضيه.

(٣) نفسه: ج٣ ص٣١٠.

(٤) نفسه: ج٤ ص٦٠-٦٢ وللفعل معان أخرى ص٦٥-٦٦، ٧٠.

(٥) نفسه: ج٤ ص ٤٠٣، وراجع أيضا ما ذكر في مادة [موت]: ج٣ ص١٣٦.

(٦) نفسه: ج٤ ص٤٤٢.

١٤- [صيد]: صاده يصيده كباع يبيع ويصاده كهاب يهاب... اصطاده[١].

١٥- [كود]: كاد زيد يفعل كذا، وحكى أبوالخطاب أن ناس ا من العرب يقولون: كيد زيد يفعل كذا، ومازيل يفعل كذا، يريدون كـاد وزال... وأجمعـوا على يكاد في المستقبل... جاء فيه فعل...: كدت تكاد... مما شـذ في باب فعل بالضم[٢].

١٦- [حوذ]: حاذ الأبل إلى الماء يحوذها حوذ ا: ساقها... ثلاثيه ورد من بابي قـال وخاف [أي حاذ يحاذ][٣].

١٧- [حير]: حار بصره يحار... إذا نظر إلى الشيء فعشي.. ولم يهتد إلى سبيله... وحار يحار حيرة فهو حيران... واستعمل بعض في مضـارع حـار يحير كباع يبيع، بناء على أنه يائي العين وهو غلط ظاهر.. حار في أمره يحار من باب تعب[٤].

١٨- [ذور، ذير] : ذرته أذوره وأذرته ذعرته... ذاره يذاره كرهه، الأشبه أن يكـون هذا واويا[٥].

١٩- [عور] : عور كفرح... وعار يعار[٦].

٢٠- [غير]: غاره يغيره: وداه... غارني الرجل يغـورني وي غـيرني إذا وداك من الدية... غار الرجل على امرأته وكذا غارت تغار غيرة[٧].

٢١- [سوس] ساس الطعام يساس سو س ا.. وسوس يسوس كسمع... ساسـت الشاة تساس سو س ا: كثر قملها[١].

---

(١) نفسه: ج٥ ص٧٠.

(٢) نفسه: ج٥ ص٢٢٨-٢٢٩.

(٣) نفسه: ج٥ ص٣٦٢، وما بين المركنين زيادة للإيضاح.

(٤) نفسه: ج٦ ص٣٢٠.

(٥) نفسه: ج٦ ص٤٤٧-٤٤٨.

(٦) نفسه: ج٧ ص٢٧١-٢٧٢.

(٧) نفسه: ج٧ ص٣٣٠.

٢٢- [شوس] : الشوس محركة النظر بمؤخر العين تكبر ا أو تغيظ ا كالتشاوس.. وقد شوس كفرح يشوس شوس ا... وشاس يشاس لغة في شوس[٢].

٢٣- [صيص] : الصيص:... الحشف من التمر... وقد صاصت النخلة تصاص ... إذا صار ما عليها صيصا[٣].

٢٤- [عوص] :عوص الكلام كفرح يعوص وعاص يعاص لغة فيه[٤].

٢٥- [طوط]:... الطوط: الفحل المغتلم الهائج الذي يرفع عينيه مما به لا يكاد يبصر... وقد طاط يطوط طووطا كقعود، ويطاط طيوط ا باليـاء. فإن الكلمة يائية واوية... يطيط[٥].

٢٦- [طوع]: طاع له يطوع طوع ا... وطاع يطاع لغة جيدة[٦].

٢٧- [كوع]: كاع كوع ا عقر فمشى على كوعه... وكاع عن الشيء يكاع كخاف يخاف: لغة في كع عنه يكع... هابه وجبن عنه[٧].

٢٨- [لوع]: لاعه الحب: أمرضه، يلوعه لوع ا فلاع يلاع... ولاع يلاع ويلوع... لوعة جزع أو مرض... لاع يلاع ويليع ويلوع[٨].

---

(١) نفسه: ج٨ ص٣٢١-٣٢٢.

(٢) السابق: ج٨ ص٣٣١.

(٣) نفسه: ج٩ ص٣٠٣.

(٤) نفسه: ج٩ ص٣١٣.

(٥) نفسه: ج١٠ ص٣٣١.

(٦) نفسه: ج١١ ص٣٢٨.

(٧) نفسه: ج١١ ص٤٣٠-٤٣١

(٨) نفسه ج١١ ص٤٤٤-٤٤٥

٢٩- [هوع، هيع]: الهوع: سوء الحرص وشدته، والهوع أيضا: العدواة... وهاع يهاع: خف وحزن... الهيعة والهائعة: الصوت تفزع منه وتخافه من عدو... وهاع يهيع ويهاع: انبسط وانتشر على وجه الأرض... وهاع يهاع إذا جاع فجزع وشكا(١).

٣٠- [خوف]: خاف الرجل يخاف خوفا وخيفا... وإنما صارت الواو ألفا في يخاف وأنه على بناء عمل يعمل(٢)...

٣١- [سوف]: السوف الشم، يقال: سافه يسوفه إذا شمه ويسافه لغة فيه... ويقال: ساف المال يسوف ويساف سوفا: هلك(٣).

٣٢- [عيف]: عاف الرجل الطعام أو الشراب -وقد يقال في غيرهما- يعافه وزاد الفراء يعيفه عيفا بالفتح(٤).

٣٣- [هيف]: الهيف شدة العطش... والهيف، حركة ضمر البطن ورقة الخصر وقد هيف وهاف كفرح وخاف هيفا وهيفا الأخيرة لغة تميم... وهاف العبد يهاف: أبق(٥).

٣٤- [شوك]: شاكته الشوكة دخلت في جسمه... وشكته أنا أشوكه... وأشكته إشاكة أدخلتها في جسمه... وشاك يشاك شاكة وشيكة... وقع في الشوك... وشاك الشوكة يشاكها خالطها... وشكت الشوك أشاكه وقعت فيه(٦)...

---

(١) نفسه: ج١١ ص٥٥٠-٥٥١.

(٢) نفسه: ج١٢ ص٢٠٥.

(٣) نفسه: ج١٢ ص٢٨٧-٢٨٨.

(٤) نفسه: ج١٢ ص٤٠٣-٤٠٤.

(٥) نفسه: ج١٢ ص٥٤٣-٥٤٤.

(٦) نفسه: ج١٣ ص٥٩٦-٥٩٧.

٣٥- [حول]: حال الحول حولا تم... والحول محركة ظهور البياض في مؤخر العين ويكون السواد من قبل الماق... وقد حولت وحالت تحال وهذه لغة تميم(١).

٣٦- [خيل]: خال الشيء يخال خيلا وخيلة... وتقول في مستقبله: إخال بكسر الهمزة(٢).

٣٧- [زول - زيل]: الزوال: الذهاب والاستحالة... زال الشيء عن مكانه يزول، هذا هو الأكثر، ويزال وهي قليلة عن أبيعلي، قال شيخنا: كلامه فيه إجمال، وأبوعلي(٣) جعله مضارع ا لزال كخاف على القياس، وكلامه كالصريح في أنه مضارع زال بالفتح كقال وليس كذلك؛إذ لا موجب لفتح الماضي والمضارع... وما زلت أفعله كما تقول ما برحت ومضارعه ما أزال وأزيل... فهي والتامة مختلفان في المادة؛ تلك مركبة من "زول" وهذه من "زيل"، أو الناقصة مغيرة من التامة بنوها على فعل بكسر العين بعد أن كانت مفتوحة، أو هي من زاله يزيله إذا مازه(٤).

٣٨- [مول]: المال: ما ملكته من كل شيء... وملت بالضم تمول وتمال وملت بالكسر تمال(٥).

٣٩- [نول، نيل]: النوال... العطاء... نلت له بشيء بالضم، ونلت به أنوله به... ونال ينال نائلا ونيلا: صار نالا أي جواد ا... نلته أنيله أناله من حد ضرب وعلم نيلا... أصبته وأنلته إياه(٦).

---

(١) نفسه: ج١٤ ص ١٧٩، ١٨٤-١٨٥.

(٢) نفسه: ج١٤ ص٢١٨.

(٣) أبو علي الفارسي، المسائل الحلبيات: ص١٣٢، وقد عده هناك يائيا.

(٤) الزبيدي، تاج العروس: ج١٤ ص٣١٨، ٣٢٠.

(٥) السابق: ج١٥ ص٧٠٣.

(٦) نفسه: ج١٥ ص٧٥٩، ٧٦٤.

٤٠- [دوم]: دام الشيء يدوم كقال يقول، ودام يدام كخاف يخاف، فالماضي منه مكسور، لا ما يتبادر من سياقه من فتحهما في الماضي، ولا قائل به إذ لا موجب لفتحهما معا... ودمت بالكسر تدوم بالضم وليس بقوي... [وهي] : نادرة كمت تموت... وذهب أبوبكر إلى أنها متركبة؛ فقال: دمت تدوم كقلت تقول، ودمت تدام كخفت تخاف، ثم تركبت اللغتان[1] فظن قوم أن تدوم على دمت، وتدام على دمت، ذهابا إلى الشذوذ وإيثارا له، والوجه ما تقدم من أن تدام على دمت، وتدوم على دمت، وما ذهبوا إليه من تشذيذ دمت تدوم أخف مما ذهبوا إليه من تسوغ دمت تدام؛ إذ الأولى ذات نظائر، ولم يعرف من هذه الأخيرة إلا كدت تكاد، وتركيب اللغتين باب واسع كقنط يقنط وركن يركن، فيحمله جهال أهل اللغة على الشذوذ[2].

٤١- [زيم]:... زام له يزيم ويزام فأسكته، أي تكلم بكلمة فأسكته بها[3].

٤٢- [عيم]: العيمة: شهوة اللبن... والعطش... وقد عام إلى اللبن يعيم ويعام عيما بالتحريك[4].

٤٣- [نوم]: النوم معروف [نام ينام]... نمت بالكسر أصله نومت بكسر الواو، فلما سكنت سقطت لاجتماع الساكنين ونقلت حركتها إلى ما قبلها، وكان حق النون أن تضم لتدل على الواو الساقطة كما ضممت القاف في "قلت" إلا أنهم كسروها فرقا بين المضموم والمفتوح[5].

٤٤- [بوه، بيه]:... باه للشيء يبوه ويباه بوها وبيها: تنبه له... باه له يباه بيها... ما بهت له وما بهت له بالضم والكسر... يحتمل أن تكون

---

(١) يأتي الحديث عن تراكب اللغتين.

(٢) الزبيدي، تاج العروس: ج١٦ ص٢٥٢.

(٣) السابق: ج١٦ ص٣٣٢.

(٤) نفسه: ج١٧ ص٥١٤.

(٥) نفسه: ج١٧ ص٧٠٩.

اللغة الثانية كخفت خوف ا فهي واوية،... والمصنف جعلها كبعت بيعا[1].

٤٥- [موه]:... ماهت الركية تماه وتموه وتميه موه ا وميه ا وموزوه ا... كثر ماؤها وظهر، ولفظه تميه... في الياء من باب باع يبيع، وهو هنا من باب حسب يحسب[2]...

٤٦- [نوه، نيه]: ناه الشيء ينوه نوه ا: ارتفع... والنائه: الرفيع المشرف هو من ناه ينوه... ويحتمل أن يكون من ناه يناه إذا ارتفع... وناه ينساه: أعجب[3].

وحسب ما جاء عن الأفعال المذكورة يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

١- أفعال جاء منها المضارع بالواو أو الياء كما جاء بالألف، وفي بعضها ذكر أنها لغة ونسبت إلى باب "فعِل يفعَل"[4] وذلك بالنص على أنها مثل خاف أو هاب أو فرح أو علم، أو بذكر الماضي مكسور الفاء مسند ا إلى تاء الرفع، ويكون فيها ظاهر المنقول عن الفيروزبادي صاحب القاموس موحي ا بأنه يرى أن ماضي المضارع الذي جاء بالألف مفتوح العين على وزن "فعَل يفعَل"، فيسارع الزبيدي نفسه أو بالنقل عن شيخه لنفي ذلك، وهذه الأفعال عددها ٢٥ فعلا وهي التي جاءت تحت الأرقام الآتية: ٥،٧-١٢، ١٤-١٧، ٢٥-٢٨، ٢٩، ٣٢، ٣٨-٤٢، ٤٤-٤٦.

ويلاحظ أن دلالة المضارع بالألف هي نفسها دلالة المضارع الواوي أو اليائي، إلا أنه قد عرض في فعلين دلالة أخرى للمضارع بالألف، وهما: هاء وناه، كما يلاحظ أن المادة المعجمية قد حوت بعض الإشارات إلى ما يسمى بتداخل اللغات، وقد عقد له ابن جني باب ا أسماه "تركب اللغات"؛ يقول ابن جني[5]: "اعلم أن هذا

---

(١) نفسه: ج١٩ ص٢٠، ٢٢.

(٢) نفسه: ج١٩ ص٩٧.

(٣) نفسه: ج٩ ص١٠٨-١٠٩.

(٤) وفي بعضها الآخر لم يشر إلى نسبتها.

(٥) الخصائص: ج١ ص٣٧٤-٣٧٥، ٣٨٠-٣٨١.

موضع قد دعا أقوام ا ضعف نظرهم، وخفت إلى تلقي ظاهر هذه اللغة أفهامهم، أن جمعوا أشياء على وجه الشذوذ عندهم، وادعوا أنها موضوعة في أصل اللغة على ما سمعوا... واعلم أن أكثر ذلك وعامته إنما هو لغات تداخلت فتركبت... هكذا ينبغي أن يعتقد وهو أشبه بحكمة العرب، وذلك أنه قد دلت الدلالة على وجوب مخالفة الماضي لصيغة المضارع... وكذلك حال قنط يقنط إنما هو لغتان تداخلتا... وكذلك "مت تموت" و"دمت تدوم"، وإنما تدوم وتموت على من قال مت ودمت، وأما مت ودمت فمضارعهما تمات وتدام... ثم تلاقى صاحبا اللغتين، فاستضاف هذا بعض لغة هذا، وهذا بعض لغة هذا، فتركبت لغة ثالثة."

والذي أراه أن مجيء المضارع بالألف من هذه الأفعال هو نزوع للتخفيف؛ إذ الألف أخف حروف العلة، أما مجيء الماضي مكسور الفاء حال إسناده إلى تاء الرفع فهو حسب ما سبق إيضاحه، على أصله مع اليائي وللتخفيف من ضم الواوي.

٢- أفعال ذكرت تحت مادة الأفعال التي جاء منها المضارع بالواو أو الياء، وهذه الأفعال مضارعها بالألف ودلالته مختلفة عن دلالة المضارع بالواو أو الياء، ونسب بعضها إلى باب "فعل يفعل" بالطريقتين السابق ذكرهما، وبعضها لم يشر إلى نسبته، وعدد هذه الأفعال ٧، وهي التي جاءت تحت الأرقام الآتية: ٣، ٤، ١٨، ٢٠، ٢٧، ٣٣، ٣٧، والذي أراه أن مجيء المضارع بالألف من هذه الأفعال هو للتخفيف، وله قيمة دلالية خلافية للتفريق بين دلالته ودلالة ما جاء بالواو أو الياء، أما كسر فاء الماضي المسند إلى تاء الرفع فهو كما سبق إيضاحه.

وتجدر الإشارة إلى أن الفعل "زال يزال" حسب ما ورد عنه يمكن تصنيفه في المجموعة الأولى والثانية والثالثة.

٣- أفعال لم يأت لها مضارع إلا بالألف، وأشير إلى أصل الألف بذكر المادة، وأكثرها يائية العين، ونسب بعضها إلى باب "يفعل" بالطريقتين السابق ذكرهما، وبعضها لم يشر إلى نسبته، وهي ستة أفعال جاءت تحت الأرقام الآتية: ١، ٢، ٦، ٣٠، ٣٦، ٤٣، ومنها الفعل شاء يشاء الذي ذكر أنه من باب "فعل يفعل" وفتحت عينه لكون لامه حلقية، ومنها الفعل داء يداء وهو حلقي اللام واوي العين، ولكنهم ذكروا كسر فاء ماضيه "دئت" وأرى في ذلك أنه للتخفيف كما سبق إيضاحه، ومنها "هاب يهاب" "وخال يخال" و"خاف يخاف" وهي حلقية الفاء. فالرأي فيها ما سبق

إيضاحه أنها سبب لفتح العين في الماضي، أما كسرها حال إسناد الفعل إلى ضمير الرفع المتحرك فهو على ما سبق إيضاحه، ولم يبق إلا الفعل "نام ينام" الذي ليست لامه ولا فاؤه حرف حلق، ويمكن تخريجه على ما يأتي:

أ- أنه محمول على باقي أفعال هذه المجموعة، وهو الأرجح.

ب- بالنظر إلى أصل مادته [نوم]، وبناء على المسموع في عامية بعض أهل نجد في مضارعه "ينوم، أنوم، ننوم، تنوم"، من الممكن أن يكون ما هو عليه عين مضارعه وفاء ماضيه المسند إلى تاء الرفع في الفصحى للتخفيف.

٤- أفعال هذه المجموعة ثمانية، جاءت تحت الأرقام الآتية: ١٣، ١٩، ٢١-٢٤، ٣٣، ٣٥، وأرى أنه يمكن أن يسلم فيها القول إنها من باب "فعل يفعل" الذي يكثر فيه الأفعال اللازمة الدالة على العيوب والحلى والهيج والامتلاء[1]، والمعروف أن عين الأجوف تصح مع وجود موجب الإعلال إذا كانت من هذا الباب[2]، وقد جاءت أفعال هذه المجموعة صحيحة وم علة ما عدا: "داد يداد" "وصاص يصاص" الدالين إما على العيب أو الامتلاء، وقد نسب إعلال "هاف يهاف" الدال على حلية "وحال يحال" الدال على عيب إلى تميم، فقد يكون الإعلال لغة عندهم في هذا الباب، وقد يكون إعلال عين ما ذكر فيه التصحيح لأمن اللبس، ولذلك لعدم استخدام الثلاثي لغير هذه الدلالة؛ يقول ابن جني[3] في هذا: "... نقول في علة قلب الواو والياء: إنهما متى تحركتا حركة لازمة وانفتح ما قبلهما وعري الموضع من اللبس... فإنهما يقلبان ألفا"، وقد يكون للإعلال قيمة دلالية خلافية كما في: هاف العبد يهاف إذا أبق، والهيف: شدة العطش، والهيف: ضمر البطن ورقة الخصر.

٣- في الناقص:

---

(١) الرضي الاستراباذي، شرح الشافية: ج١ ص٧١-٧٢.

(٢) يأتي الحديث عن هذه المسألة.

(٣) الخصائص: ج١ ص١٤٧، وانظر أيضا: ص١٥٠.

يذكر الصرفيون[1] أن الناقص يكون على خمسة أبواب:

١- في الواوي: "فعل يفعل" مثل: غزا يغزو، صفا يصفو.

٢- في اليائي: "فعل يفعل" مثل: رمى يرمي، هدى يهدي.

ولقد جاءت عينهما على هذا النحو لتسلم كل من الواو والياء[2].

٣- فيهما إن كانت العين حلقية "فعل يفعل" مثل: سعى يسعى، صغا يصغى.

٤- فيهما: "فعل يفعل" مثل: رضي يرضى، غوي يغوى.

٥- فيهما: "فعل يفعل" مثل: سرو يسرو، قضو يقضو.

وقد جاءت بعض الأفعال غير حلقية العين على الباب الثالث "فعل يفعل"، فعد الصرفيون ذلك شذوذا[3]، ووجه ابن مالك ما سمع فيه الكسر من هذا الشاذ كجبى يجبي وقلى يقلي بأن عين الفعل فتحت فانقلبت الياء ألفا وهي لغة طيىء[4]، أما ابن جني[1] فلا يرى ذلك شاذا، بل يعده من تداخل اللغات، يقول: "وإذا ثبت وجوب خلاف صيغة الماضي صيغة المضارع وجب أن يكون ما جاء من نحو "سلا يسلى" وقلى

---

(١) سيبويه، الكتاب: ج٤ ص٤٦-٤٨، أبو علي الفارسي، المسائل الحلبيات: ص١٣٢-١٣٥.

(٢) المبرد، المقتضب: ج١ ص١٣٤.

(٣) ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج١ ص١٧٨، أثير الدين أبوحيان محمد بن يوسف، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق مصطفى النماس (مطبعة المدني/ القاهرة، ط٢، ١٤٠٧-١٩٨٧): ج١ ص٨٠، السيوطي، المزهر: ج٢ ص٣٩.

(٤) جمال الدين محمد بن عبدالله (ابن مالك)، شرح التسهيل، تحقيق عبدالرحمن السيد وزميله (دار هجر/ القاهرة، ط١، ١٤١٠-١٩٩٠): ج٣ ص٤٤٥.

يقلى... منظورا في أمره ومحكوما عليه بواجبه؛ فنقول: إنهم قد قالوا: قليت الرجل وقليته، فمن قال: قليته فإنه يقول: أقليه، ومن قال: قليته قال: أقلاه، وكذلك من قال: سلوته قال: أسلوه، ومن قال سليته قال: أسلاه، ثم تلاقى أصحاب اللغتين فسمع هذا لغة هذا، وهذا لغة هذا، فأخذ كل منهما من صاحبه ما ضمه إلى لغته، فتركبت لغة ثالثة، كأن من يقول سلا أخذ مضارع من يقول سلي، فصار في لغته سلا يسلى".

ولقد ذكر أبوحيان(٢) بما يشبه الحصر تسعة أفعال جاءت على "فَعَل يفعَل" من غير حلقي اللام، وهي: "يقلى، يغشى، يخشى، يجثى، يعثى، يسلى، يحظى، يعلى، يأبى"، وفي حصر الزبيدي(٣) للأفعال على باب "فعل يفعل" من غير حلقي العين أو اللام ذكر أكثر هذه الأفعال بالإضافة إلى أربعة غيرها، وهي: "جبا يجبى، خظى يخظى، غسى يغسى، شجى يشجى".

والذي رصدته المتابعة المعجمية في تاج العروس"(٤) -زيادة على الأفعال الثلاثة عشر السابقة- ستة أفعال وهي: "توى يتوى، دسى يدسى، ذكا يذكى، ذلى يذلى، غضى يغضى، لطى يلطى"، كلها جاءت على هذا الوجه وغيره ما عدا ذلى لم يأت إلا عليه.

---

(١) الخصائص: ج١ ص٣٧٦. وقد سبق عرض رأيه في القول أن مثل هذا الوجه غير شاذ.

(٢) ارتشاف الضرب: ج١ ص٨٠.

(٣) تاج العروس: ج١٩ ص١٢٦، ويلاحظ أن الزبيدي نقل في هذا الموضع مجيء الفعل "قلى يقلى" على "فعل يفعل"، لكنه لم يذكر عنه هذا عند إيراد المادة [قلي]، كما أنه لم يذكر عن الفعل "يجثى" شيئا من هذا.

(٤) انظر حسب ترتيب المواد المواضع الآتية فيه: ج١٩ ص٢٤٠-٢٤١، ٤٠٥، ٤٢٩، ٤٣٢، ج٢٠ ص١٨-٢٠، ١٥١-١٥٢.

ولقد وهم الفيروزبادي فعد "تنى" من هذا الباب، يقول الزبيدي[1] موردا عبارة الفيروزبادي: "تنى الشيء كسعى"... قال شيخنا: "قوله: "كسعى" وهم لا يعرف من يقول به؛ إذ لا موجب لفتح المضارع لأنه لا حرف حلق فيه، فالصواب: كرمى، والموافق لما في كتب اللغة وأصولها" انتهى، قلت: ولعله سبق قلم من النساخ".

والملاحظ أن تسعة من هذه الأفعال التسعة عشر التي جاءت على "فعل يفعل" من غير حلقي اللام -كانت فيها الفاء حرفا حلقيا؛ مما يبرر فتح عين المضارع فيها حسب التحليل السابق استنادا إلى صريح كلام سيبويه[2] عن أحدها، حيث يقول: "كقولهم": أبى يأبى ففتحوا ما بعد الهمزة للهمزة وهي ساكنة"، وكان قد قال عنه قبلا:[3] "وقالوا: أبى يأبى، فشبهوه بـ "يقرأ"، وفي يأبى وجه آخر: أن يكون فيه مثل حسب يحسب، فتحا كما كسرا".

ولقد أوقع عموم قول سيبويه: "فشبهوه بـ"يقرأ"" من جاء بعده في خلط في تحديد وجه الشبه، ومن هؤلاء ابن جني[4] حيث يقول: "وأما غسا يغسى، وجبى يجبى، فإنه كأبى يأبى؛ وذلك أنهم شبهوا الألف في آخره بالهمزة في قرأ يقرأ وهدأ يهدأ"، وإذا كان ابن جني لم يشر هنا إلى قول سيبويه بالنص فإن غيره قد فعل[5].

والحق أن كلام سيبويه واضح وصريح، ويفسر بعضه بعضا، فهو قد نص على أنهم فتحوا ما بعد الهمزة للهمزة، وهذا هو فهم شراح كتابه لقوله "شبهوه بـ"يقرأ""، يقول أبو سعيد السيرافي[6]: ""وقالوا: أبى يأبى فشبهوه بـ"يقرأ""، أراد

---

(١) السابق: ج١٩ ص٢٥٢.

(٢) الكتاب: ج٤ ص١٠٦.

(٣) السابق: ج٤ ص١٠٥، وانظر ما ذكره ابن جني عن وجه الكسر في أبى، الخصائص: ج١ ص٣٨٢.

(٤) الخصائص: ج١ ص٣٨٢.

(٥) انظر: **الرضي الاستراباذي**، شرح الشافية: ج١ ص١٢٣، **الزبيدي**، تاج العروس: ج١٩ ص١٢٦.

(٦) شرح كتاب سيبويه: ج٢ ص٦٣٨ظ. وفهم هذا الفهم أيضا: **أبو علي الحسن بن أحمد بن عبدالغفار الفارسي**، التعليقة على كتاب سيبويه، تحقيق عوض

أنهم شبهوا الهمزة التي في أول "أبى" -وهي فاء الفعل منها- بالهمزة التي تكون لاما في مثل قرأ يقرأ؛ ففتحوا عين الفعل من أجل الفاء كما فتحوها من أجل اللام التي هي همزة"، ويقول في موضع آخر: "وقد دل هذا أيضا أن سيبويه ذهب في "أبى يأبى" أنهم فتحوا من أجل تشبيه ما الهمزة فيه الأولى بما الهمزة فيه أخيرة[1]".

ولقد أشار أبو سعيد السيرافي[2] إلى ما يقرب من فهم ابن جني لكلام سيبويه، حيث يقول: "حكى أبو إسحاق الزجاج عن إسماعيل بن إسحاق القاضي أنه علل "أبى يأبى"، فقال: إنما جاء على "فعل يفعل" لأن الألف من مخرج الهمزة، وقال: إن هذا ما سبقه إليه أحد فاستحسنه، وعندي أن ذلك غلط؛ لأن الألف ليست بأصل في "أبى يأبى" وإنما هي منقلبة من ياء "أبيت" لانفتاح ما قبلها".

ولابد هنا من الإشارة إلى مجيء "فعل" حلقي العين على "يفعل" ليس شرطا لازما[3]، بل يمكن أن يجيء في الأفعال الناقصة على أصل بابه؛ فإن كان واويا جاء على "فعل يفعل"، وإن كان يائيا جاء على "فعل يفعل"، ولقد رصدت المتابعة المعجمية في "تاج العروس"[4] ٢٤ فعلا ناقصا حلقي العين جاء على أصل بابه، منها أربعة فقط يائية والباقي واوية، وهذا يؤكد المفهوم مما ذكره أبوحيان[1]، حيث يقول:

القوزي (مطابع الحسني/ الرياض، ط١، ١٤١٥-١٩٩٤): ج٤ ص١٦٣، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشنتمري، النكت في تفسير كتاب سيبويه، تحقيق زهير سلطان (معهد المخطوطات العربية/ الكويت، ط١، ١٤٠٧-١٩٨٧): ج٢ ص١٠٧٣-١٠٧٤.

(١) السيرافي، شرح كتاب سيبويه: ج٢ ص٦٣٩و.

(٢) السابق، الموضع نفسه، وانظر: الأعلم الشنتمري، النكت: ج٢ ص١٠٧٣.

(٣) سيبويه، الكتاب: ج٤ ص١٠٢، الرضي، شرح الشافية: ج١ ص١١٩.

(٤) انظر المواد الآتية: أهى، بغى، تهو، ثغو، جحو، دعو، رهو، زعو، زغو، زهو، سأو، سهو، شغو، شهو، صحو، صخو، ضغو، فحو، قعو، لخي، لهو، معو، مغو، نغي.

يائية والباقي واوية، وهذا يؤكد المفهوم مما ذكره أبوحيان[1]، حيث يقول: "والفتح في حلقي العين يائي اللام محفوظ نحو: ينهى ويسعى...".

كما جاء أربعون فعلا ناقصا حلقي العين على باب "فعل يفعل"[2]، مع مجيء كثير منها على غير هذا الباب، ولابد من الإشارة هنا إلى أن المادة المعجمية في "تاج العروس" في بعض مواد الناقص قد خلت من ذكر أي فعل تحتها، أو من ذكر المضارع، أو من ذكر المجرد اكتفاء بذكر المزيد، فلابد أن يراعى ذلك عند النظر في تلك الأفعال.

ثانيا: مسائل التصحيح:

تسلم عين الأجوف من الإعلال مع وجود موجبه، فتأتي مصححة غير معلة في بعض المواضع، ومن هذه المواضع ما يكون فيه إعلال عين الأجوف بقلبها ألفا أصلا[3] واجبا، حيث تتحرك الواو أو الياء وينفتح ما قبلهما[4] كما في حور وهيف،

---

(١) ارتشاف الضرب: ج١ ص٨٠، ولقد ابتسرت يسرية حسن كلام أبي حيان وبنت عليه شمول مضمونه للواوي من حلقي العين الناقص، انظر شرح نزهة الطرف: ج١ ص١٧٩.

(٢) الزبيدي، تاج العروس: بأو، بعو، بهو، تأي، تعي، ثأي، جأي – جأو، دأي – دأو، دحو – دحي، دهي، ذأي، ذحو، رأي، رعي، زأي، سحا (يو)، سخي، سعي، شحو، صأي، صعو، صغو – صغي، صهو، ضأي، ضحو، طحو، طغو، طهو، قأي، كأي، لأي، لحو، لغو، مأي، محو – محي، مهو، نأي، نحو – نحي، نعي، نهي.

(٣) الميداني، نزهة الطرف: ج٢ ص١٩١، الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٦.

(٤) المبرد، المقتضب: ج١ ص٩٦، ١١١.

والواو في: اعتونوا، ومن هذه المواضع ما يحمل[1] فيه إعلال عين الأجوف بقلبها ألفا على إعلال الأصل (الثلاثي)، وذلك حيث تتحرك الواو أو الياء ويكون ما قبلهما ساكنا كما في: أجود واستحوذ وغيرهما، ويوضح ابن جني[2] سبب تصحيح بعض ما يستحق الإعلال بقوله: "واقتصارهم على تصحيح "استحوذ وأغيلت" دون الإعلال مما يؤكد اهتمامهم بإخراج ضرب من المعتل على أصله، وأنه إنما جعل تنبيها على الباقي ومحافظة على إبانة الأصول المغيرة، وفي هذا ضرب من الحكمة في هذه اللغة العربية".

وأكثر متأخري الصرفيين[3] يتناول ما جاء من النوع الأول في أثناء ذكره لشروط قلب الواو والياء ألفا، فيشترطون ألا تكون الواو أو الياء عينا لفعل على وزن "فعل" والوصف منه على أفعل، ولا عينا لمصدر ذلك الفعل، مثل حور حورا، كما يشترطون ألا تكون الواو عينا لفعل على وزن "افتعل" الدال على معنى "تفاعل"، أي معنى المشاركة في الفاعلية والمفعولية، مثل: اعتونوا بمعنى تعاونوا؛ يقول سيبويه[4]: "وأما قولهم: عور يعور وحول يحول، وصيد يصيد فإنما جاءوا بهن على الأصل في معنى ما لابد من أن يخرج على الأصل نحو: اعوررت، واحوللت، وابيضضت، واسوددت؛ فلما كن في معنى ما لابد له من أن يخرج على الأصل لسكون ما قبله تحركن، فلو لم تكن[5] في هذا المعنى اعتلت، ولكنها بنيت على الأصل إذا كان الأمر على هذا، ومثل ذلك قولهم اجتوروا واعتونوا، حيث كان معناه

---

(١) الميداني، نزهة الطرف: ج٢ ص٢٠٧، الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٦.

(٢) المنصف: ج١ ص٢٧٧.

(٣) انظر مثلا: ابن مالك، شرح الكافية الشافية: ج٤ ص٢١٢٧-٢١٢٨، شرح الأشموني: ج٢ ص٣١٤-٣١٥، خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح: ج٢ ص٣٨٧-٣٨٨.

(٤) الكتاب: ج٤ ص٣٤٤.

(٥) أي العين، والباب الذي وقع فيه هذا الكلام هو: "باب ما الياء والواو فيه ثانية وهما في موضع العين منه".

إذا كان الأمر على هذا، ومثل ذلك قولهم اجتوروا واعتونوا، حيث كان معناه معنى ما الواو فيه متحركة ولا تعتل فيه، وذلك قولهم: تعاونوا، وتجاوروا."

١- في عين فعل فعلا:

اتضح من النص المنقول عن سيبويه ان علة تصحيح عين الأجوف من باب "فعل فعلا" مما دل على لون أو عيب أو حلية أو غيرها -هي صحة العين في المزيد منه على وزن "افعل"، مع أن الصرفيين يرون أن المجرد هو الذي يحمل عليه المزيد في الصحة والاعتلال[1]، أي عكس ما هذه المسألة عليه من علة، ويوضح الرضي هذا الجانب، فيقول[2]: "وإنما لم يعل نحو عور وحول لأن الأصل في الألوان والعيوب باب افعل وافعال؛... فالثلاثي وإن كان أصلا لذوات الزيادة في اللفظ لكن لما كان هذان البابان أصلين في المعنى عكس الأمر؛ فأجري الثلاثي مجرى ذي الزيادة في التصحيح تنبيها على أصالته في المعنى المذكور... ولم يعل في اسود واعور واصيد لأن إعلال نحو أقوم واستقوم مع كونه خلاف الأصل[3]، إنما كان حملا على الثلاثي المعل، ولا ثلاثي معل ههنا".

والذي يستوقف النظر في كلام الرضي ما جاء في آخره من أن عين المزيد على وزن "افعل" و"افعال" صحت ولم تعل حملا على كون عين الثلاثي صحيحة لم تعل فيه، وكان قد ذكر في بداية النص أن عين الثلاثي الأجوف لم تعل حملا على تصحيح عين المزيد على وزن افعل وافعال لكون بابهما الأصل في الدلالة على الألوان والعيوب، ويفيض ابن عصفور[4] في بيان هذه العلة في القياس، حيث يقول: "وإن كان على وزن "افعل" أو "افعال" نحو "ابيض وابياض" و"اعور واعوار" فإن العين تصح ولا تعتل، وإنما لم تعتل لأنك لو أعللت "ابيض" و"اعور" لقلت "باض" و"عار"

---

(١) ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج٢ ص٤٨٣.

(٢) شرح الشافية: ج٣ ص٩٨-٩٩.

(٣) لكون العين مفتوحة ساكنا ما قبلها فلا يلزم إعلالها.

(٤) الممتع في التصريف: ج٢ ص٤٨٣-٤٨٤، وراجع ص٤٧١، ٤٧٤، حيث ذكر ابن عصفور أن تصحيح عين عور محمول على صحة عين اعور.

فيلتبس بـ"فاعل"؛ وذلك أنك كنت تنقل الفتحة من الياء أو الواو إلى الساكن قبلهما، وتحذف ألف الوصل لزوال الساكن، وتقلب الواو أو الياء ألفا لتحركهما وانفتاح ما قبلهما في اللفظ. كذلك لو أعللت "ابياض" و"اعوار" للزمك أن تقول: "باض" و"عار" فيلتبس بـ"فاعل"؛ وذلك أنك إذا فعلت بهما ما فعلت بـ"افعل" التقى ساكنان" الف "افعال" والألف المبدلة، فتحذف إحداهما فيصير اللفظ "باض" و"عار". ومما يوجب أيضا تصحيح "افعل" و"افعال" أن المزيد إنما اعتل بالحمل على غير المزيد، وغير المزيد مما هو في معنى "افعل" و"افعال" لا يعتل نحو "عور" و"صيد"؛ فليس لـ "افعل" و"افعال" ما يحملان عليه في الإعلال".

إن في قول ابن عصفور والرضي الاستراباذي إن تصحيح عين "افعل" و"افعال" محمول على كون عين "فعل" صحيحة لم تعل -فيه من قوادح العلة ما يشبه الدور[1]، والذي أراه أن علة تصحيح عين الأجوف في كل من المجرد والمزيد هي "أمن اللبس"، وهو ما تحدث عنه فأفاض ابن عصفور في المزيد، وقد ذكره ابن جني في المجرد، حيث يقول[2]: "فإن قلت:... الذي أوجب القلب في "خاف" و"هاب" من استثقال حرفي اللين متحركين مفتوحا ما قبلهما موجود البتة في "حول" و"صيد"، وإذا كان الأمر كذلك دل على انتقاض العلة وفسادها- قيل[3]: لعمري إن صورة "حول" و"صيد" لفظا هي صورة "خوف" و"هيب"، إلا أن هناك من بعد هذا فرقا، وإن صغر في نفسك وقل في تصورك وحسك- فإنه معنى عند العرب مكين في أنفسها، متقدم في إيجابه التأثير الظاهر عندها، وهو ما أوردناه وشرطناه[4] من كون الحركة غير

---

(١) راجع في دور العلة ابن جني، الخصائص: ج١ ص٢٠٨-٢١٢.

(٢) السابق: ج١ ص١٤٦-١٤٧، والنقل هنا بتصرف، وواضح أن ابن جني اختار "خاف" و"هاب" دون غيرهما من أفعال الأجوف لأنهما عنده وعند غيره من الصرفيين من باب "فعل يفعل" مثل الأفعال الدالة على لون أو عيب أو حلية.

(٣) جواب الشرط في بداية القبس.

(٤) يحيل إلى ما سبق ذكره من شروط قلب الواو أو الياء ألفا، الخصائص: ج١ ص١٤٧.

لازمة، وكون الكلمة في معنى ما لابد من صحة حرف لينه، ومن تخوفهم التباسه بغيره؛ فإن العرب -فيما أخذناه عنها وعرفناه من تصرف مذاهبها- عنايتها بمعانيها أقوى من عنايتها بألفاظها،... أولاتعلم... أن سبب إصلاحه ألفاظها وطردها إياها على المثل التي قننتها لها وقصرتها عليها إنما هو لتحصين المعنى وتشريفه والإبانة عنه وتصويره".

ولقد رصدت المتابعة المعجمية في "تاج العروس" ٤٤ فعلا أجوف صحيح العين على وزن فعل يفعل، منها ١٣ فعلا من اللفيف المقرون، دلت إما على العيوب والحلى والأمراض والمشاعر والخلو والامتلاء[١]، والملاحظ أن بعضا من هذه الأفعال بمجموعها قد جاء منه المعل دالا على معنى مختلف عما دل عليه صحيح العين، مثل: "هوج، سود، حور، خور، زور، صور، سوس، حوص، نوك، أول، ثول، حول، سول، طول، ميل، نوه، حوي، دوي، روي، ضوي، طوي، غوي، قوي، هوي"، فيكون لتصحيح العين فيها قيمة خلافية دلالية، كما أن تصحيح العين ضروري لبيان وزن الماضي مكسور العين؛ لأنها لو أعلت لما أمكن ظهور الحركة[٢]، كما أنه قد جاء خمسة أفعال صحيحة العين للدلالة على أحد المعاني المذكورة ورويت بإعلالها، وهي: حور، عور، سوس، شوس، عوص، والصرفيون يعدون إعلال هذه الأفعال من هذا الباب شاذا[٣]، وجاء فعلان لهما دلالة هذا الباب "فعل يفعل" معلين دون رواية بتصحيح العين، وهما داد يداد، صاص يصاص، والذي أراه أنه لما أمن أن يلتبسا بغيرهما أعلا وكان حق بابهما التصحيح.

وتجدر الإشارة إلى أنه كل ما يتفرع على أجوف هذا الباب "فعل يفعل" تصح عينه: مضارعه[٤] والمزيد منه على وزن أفعل واستفعل[١] واسم الفاعل[٢] وغير ذلك.

---

(١) انظر الرضي، شرح الشافية: ج١ ص٧١-٧٣.

(٢) راجع ما جاء في هذه الدراسة عن باب فعل يفعل من الأجوف.

(٣) أبوحيان، ارتشاف الضرب: ج١ ص١٤٦.

(٤) ابن يعيش، شرح المفصل: ج١٠ ص٦٦.

وفي اللفيف المقرون إضافة إلى ما سبق إيضاحه من علة تصحيح عينه بوصفه أجوف على وزن فعل هناك سبب آخر لتصحيح عينه، وهو أن القياس يقتضي إذا اجتمع كون العين واللام في الكلمة حرفي علة فإن العين تصح واللام تعتل(٣)؛ لكونها طرفا(٤) وحتى لا يجتمع إعلالان في كلمة واحدة(٥)، وتصح اللام إذا كانت ياء.

٢- في عين "افتعل" بمعنى "تفاعل":

سبقت الإشارة إلى أن الواو تصح إذا كانت عينا لمزيد الأجوف "افتعل" الذي بمعنى "تفاعل"، على الرغم من تحركها وانفتاح ما قبلها(٦)، وإلى أن أكثر متأخري الصرفيين يتناول هذه المسألة ضمن شروط قلب الواو أو الياء ألفا، ويوضح سيبويه(٧) هذه المسألة، حيث يقول متحدثا عن تصحيح العين في بعض المواضع: "... كما جعلوها بمنزلتها حيث أحيوها فيما تعتل فيه نحو: اجتوروا؛ إذ توهموا تفاعلوا. ولو قال لك قائل: ابن لي من الجوار "افتعلوا" لقلت فيها اجتاروا، إلا أن

---

(١) الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٩.

(٢) ابن يعيش، شرح المفصل: ج١٠ ص٦٦.

(٣) السابق: ج١٠ ص١٠٠.

(٤) نفسه: ج١٠ ص٩٨.

(٥) الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص١١٣.

(٦) المبرد، المقتضب: ج١ ص١٠٠، المازني، التصريف: ج١ ص٢٦١، ٣٠٥، ابن يعيش، شرح المفصل: ج١٠ ص٧٥، ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج٢ ص٤٧٣، الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٩.

(٧) الكتاب: ج٤ ص٣٤٦.

يقول: ابنه على معنى "تفاعلوا"، فتقول: اجتوروا، وكذلك احتوزوا، ولا ينكر أن يجعلوها معتلة في هذا الذي استثنينا؛ لأن الاعتلال هو الكثير المطرد".

ولا يكون التصحيح إلا إذا كانت عين "افتعلوا" واوا، وتعل إذا كانت ياء[1]، ومعنى "تفاعلوا" المقصود هو المشاركة في الفاعلية والمفعولية[2].

ولقد رصدت المتابعة المعجمية في "تاج العروس" ١١ فعلا على وزن "افتعل" صحيح العين، وقد جاء بعضها معل العين دالا على معنى مختلف عن معنى "تفاعل" مثل: ارتوح، اجتور، اشتور، انتور، احتوش، احتول، اعتون، وواضح أن تصحيح عين "افتعل" الدال على "تفاعلوا" له قيمة دلالية خلافية للتفريق بين المعنيين.

وفي بعض الأفعال لم يأت المعل منها: اعتور، اهتور، اعتول، وتساوت دلالة اجتور واجتار صحيحا ومعلا.

ولقد ذكرت بعض هذه الأفعال مقرونة بأشباهها على وزن "تفاعل"، مثل ارتوح، ازدوج، اجتور، اشتور، اعتور، احتوش، اعتوز، على حين لم يرد فعل على "تفاعل" مشابها لمعنى "افتعل"، وذلك في: انتور، اهتور، اعتول، ولعل تصحيح العين فيها له قيمة دلالية، فهو يدل على أن هذه الأفعال تغني عن "تفاعل"؛ لكونها في معناه، ولقد أشار إلى هذه الناحية سيبويه، حيث يقول:"... فلما كان معناها معنى ما تلزمه الواو على الأصل اثبتوا الواو...، وكذلك احتوشوا واهتوشوا، وإن لم يقولوا "تفاعلوا" فيستعملوه؛ لأنه قد يشرك في هذا المعنى ما يصح[3]".

---

(١) ابن جني، الخصائص: ج١ ص١٢٤.

(٢) الميداني، نزهة الطرف: ج١ ص٢٨١.

(٣) سيبويه، الكتاب: ج٤ ص٣٤٧، وانظر: السيرافي، شرح كتاب سيبويه: ج٢ ص٧٦٢و.

ولقد جاء فيما ذكره سيبويه سابقا على وزن "افتعل" مصحح العين مما لم يذكر في "تاج العروس"[1]: احتوزوا، اهتوشوا، ويلاحظ أنه لم يذكر "تحاوز" وذكر "احتاز"، كما أنه لم يذكر "اهتاش" وذكر "تهاوشوا".

٣- في عين "أفعل" و"استفعل":

جاءت عين بعض الأفعال من الأجوف على هذين الوزنين صحيحة غير معلة، فعد بعض الصرفيين ذلك مطردا في الاستعمال شاذا في القياس[2] يحفظ ما جاء منه ولا يقاس عليه[3] وأنه جاء منبها على الأصل[4]، أما سيبويه[5] فقد عده غير مطرد، حيث يقول:"وقد جاءت حروف على الأصل غير معتلة مما أسكن ما قبله...شبهوه بـ "فاعلت"؛ إذ كان ما قبله ساكنا كما يسكن ما قبل واو فاعلت، وليس هذا بمطرد،... وذلك نحو قولهم: أجودت وأطولت واستحوذ واستروح وأطيب وأخيلت وأغيلت وأغيمت واستغيل. فكل هذا فيه اللغة المطردة[6]، إلا أنا لم نسمعهم قالوا إلا استروح إليه وأغيلت واستحوذ، بينوا هذه الأحرف كما بينوا في فاعلت، فجعلوها بمنزلتها في أنها لا تتغير".

---

(١) مادة (حوز): ج٨ ص٥٤-٥٨، مادة (هوش): ج٩ ص٢٣٢-٢٣٣.

(٢) أبوعلي الحسن بن أحمد بن عبدالغفار الفارسي، المسائل العسكرية، تحقيق محمد الشاطر أحمد (مطبعة المدني/ القاهرة، ط١، ١٤٠٣هـ -١٩٨٢): ص١٤٤.

(٣) المازني، التصريف: ج١ ص٢٧٦.

(٤) ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج؛ ص٤٨٢.

(٥) الكتاب: ج٤ ص٣٤٦.

(٦) أي الإعلال.

وعده بعض المتأخرين شاذا عن القياس[1] معللين تصحيح عينه بضعف الإعلال في "أفعل" و"استفعل"؛ إذ كان محمولا على غيره في الإعلال وهو الثلاثي[2]. فـ "أقام" و"استقام" أعلا لإعلال "قام"؛ لأن أصل قام قوم تحركت عينه وانفتح ما قبلها فوجب قلب الواو ألفا، أما "أقام" و"استقام" فأصلهما: أقوم واستقوم. فالعين فيهما متحركة بالفتح ساكن ما قبلها، وكان حقه ألا يعل، كما يقول ابن جني[3]: "وكذلك باب" أقام وأطال واستعاذ واستزاد "مما يسكن ما قبل عينه في الأصل، ألا ترى أن أصل أقام أقوم، وأصل استعاذ استعوذ؛ فلو أخليا وهذا اللفظ لاقتضت الصورة تصحيح العين لسكون ما قبلها، غير أنه لما كان منقولا ومخرجا من معتل هو قام وعاذ أجري أيضا في الإعلال عليه".

وبإزاء القول بشذوذ تصحيح عين "أفعل" و"استفعل" يأتي القول بأنه لغة فصيحة صحيحة، والقول المنسوب إلى أبي زيد الأنصاري إن تصحيح العين فيهما قياس مطرد في الباب كله[4]، ونسب أبو حيان[5] إلى ابن مالك أنه أحدث قولا ثالثا وهو أن التصحيح مقيس إذا أهمل الثلاثي، وعبارة أبي حيان فيها عموم؛ إذ إن ابن مالك ذكر هذا الرأي في "استفعل" كاستنوق دون "أفعل"، وذلك في التسهيل[6]، وقد

---

(١) ابن عصفور، الممتع في التصريف: ج٢ ص٤٨٢.

(٢) ابن يعيش، شرح المفصل: ج١٠ ص٦٥، الرضي، شرح الشافية: ج٣ ص٩٦-٩٧.

(٣) الخصائص: ج١ ص١١٨.

(٤) أبوحيان، ارتشاف الضرب: ج١ ص١٥١، شرح الأشموني: ج٤ص٣٢٣، الزبيدي، تاج العروس: ج٥ ص٣٦٣.

(٥) ارتشاف الضرب: ج١ ص١٥١.

(٦) ابن عقيل، المساعد علي تسهيل الفوائد: ج٤ ص١٧٨، السلسيلي، شفاء العليل: ج٣ص١١٠٣، شرح الأشموني ج٤ ص٣٢٣.

ذكر ابن عقيل[1] في شرحه له "استنوق، استتيست، استحوذ" أمثلة على ما أهمل ثلاثية، وسيأتي أن "استحوذ" له ثلاثي.

ولرأي ابن مالك هذا أصل عند ابن جني[2]، حيث يقول: "فأما قولهم "استنوق الجمل" و"استتيست الشاة" و"استفيل الجمل" فكانه أسهل من "استحوذ"؛ وذلك أن استحوذ قد تقدمه الثلاثي معتلا،...فلما كان "استحوذ" خارجا عن معتل، أعني حاذ يحوذ، وجب إعلاله إلحاقا في الإعلال به،... وليس كذلك "استنوق الجمل" و"استتيست الشاة"؛ لأن هذا ليس له فعل معتل، ألا تراك لا تقول: ناق ولا تاس؛ إنما الناقة والتيس اسمان لجوهر، لم يصرف منهما فعل معتل، فكان خروجهما على الصحة أمثل منه. في باب استقام واستعاذ، وكذلك استفيل.

ومع هذا أيضا فإن استنوق واستتيس شاذ، ألا تراك لو تكلفت أن تأتي باستفعل من الطود لما قلت: استطود، ولا من الحوت استحوت، ولا من الخوط استخوط، ولكان القياسُ أن تقول: استطاد واستحات واستخاط؛ والعلة في وجوب إعلاله[3] وإعلال استنوق... أنا قد أحطنا علما بأن الفعل إنما يشتق من الحدث لا من الجوهر؛ ألا ترى إلى قوله[4]: "وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء"، فإذا كان كذلك وجب أن يكون استنوق مشتقا من المصدر، وكان قياس مصدره أن يكون معتلا، فيقال: استناقة كاستعانة... وإن لم يكن تحته ثلاثي معتل كقام وباع فيلزم إجراؤه في الإعلال عليه... فإن قلت: فما تقول في "استعان" وقد أعل، وليس تحته ثلاثي معتل؟ ألا تراك لا تقول: عان يعون كقام يقوم؟ – قيل: هو وإن لم ينطق بثلاثيه فإنه في حكم المنطوق به، وعليه جاء أعان يعين".

إن القول بشذوذ تصحيح عين "أفعل" و"استفعل" أمر لا تدعمه الحقائق الإحصائية، خصوصا إذا وضع بإزاء ما لم يقل الصرفيون بشذوذ تصحيح عينه وهو

(١) المساعد على تسهيل الفوائد: ج٤ ص١٧٨.

(٢) الخصائص: ج١ ص١١٨-١١٩، ١٢١.

(٣) الهاء تعود على استحوذ.

(٤) الهاء تعود على سيبويه، الكتاب: ج١ ص١٢.

"افتعل" الذي يعد إعلال عينه أصلا واجبا لتحركها وانفتاح ما قبلها، على حين أن عين كل من "أفعل" و" استفعل" يعد إعلالها محمولا على أصل وهو ليس واجبا وجوب إعلال "افتعل"؛ لتحركها وسكون ما قبلها، ولقد سبق القول إنه قد جاء ١١ فعلا فقط صحيح العين على وزن "افتعل". على حين رصدت المتابعة المعجمية في "تاج العروس" ٣٣ فعلا صحيح العين على وزن "أفعل"[١]، و١٧ فعلا صحيح العين على وزن "استفعل"، وواضح هو الفرق بين هذه الأرقام.

أما ما ذكره ابن جني عن اشتقاق الفعل من الجوهر كالتيس والناقة والفيل في: استتيست واستنوق واستفيل – فإن هناك عددا من الأفعال مصححة العين على وزن "أفعل" و"استفعل" مشتقة من الجوهر، مثل[٢]: أخوصت النخلة (من الخوص)، أهيق الظليم صار هيقا أي طويلا (والهيق الظليم)، أشوكت الأرض كثر شوكها، أخول الرجل كان ذا أخوال (من الخال أخو الأم)، أضيل المكان أنبت الضال وهو السدر، وأغيلت المرأة ولدها سقته الغيل (وهو اللبن ترضعه المرأة ولدها وهي تؤتى) واستغيلت، أليل دخل في الليل، أخيم الخيمة بناها، أغيم الرجل أقام كالغيم وأغيم القوم أصابهم غيم، أغين الرجل (غطي على قلبه وألبس من الغين وهو الغيم).

(١) ذكر السيوطي بما يشبه الإحصاء ٢٠ فعلا فقط مصحح العين على وزن أفعل، المزهر: ج١ ص٢٣١.

(٢) انظر: الزبيدي، تاج العروس حسب ترتيب الكلمات: ج٩ ص٢٧٧، ج١٣ ص٤٩٩، ٥٩٦، ج١٤ ص٢١٦، ج١٥ ص٤٢٨، ص٥٥٩–٥٦٠، ج١٦ ص٢٣٠، ج١٧ ص٥٢٩، ج١٨ ص٤٢٢–٤٢٣.

ومنه أيضا[١]: استأور القوم غضبا (من الأوار: حر النار)، استحوض الماء اجتمع واتخذ لنفسه حوضا، أروضت الأرض واستروضت (ألبست وأنبتت النبات)، استجوف المكان أو الأرض (من الجوف وهو ا لطمئن المتسع من الأرض).

ومن الممكن أن يكون منه[٢]: استضورت البقرة استحرمت أي اشتهت الفحل (من الضور أي الجوع الشديد)، أسوع الرجل انتقل من ساعة إلى ساعة، أفوقت السهم وضعت فوقه في الوتر (من الفوق وهو مشق رأس السهم)، استخولهم اتخذهم خولا أي حشما (الخول العبيد والإماء وغيرهم من الحاشية)، أخيلنا شمنا سحابة مخيلة للمطر وأخيلت السماء تهيأت للمطر (من المخيلة التي تحسبها ماطرة).

وعودة إلى ما سبق نقله عن سيبويه[٣]، حيث أورد عددا من الأفعال مصححة العين على وزن "أفعل" و"استفعل"، وذكر أنها سمع فيها الإعلال مستثنيا "استروح واستحوذ وأغيلت"، وأضاف ابن عصفور[٤] إلى المستثنى لعدم السماع "استنوق واستتيست واستصوبت رأيه"، أما ما تذكره المادة المعجمية في تاج العروس"[٥] فهو ورود مصحح العين ومعلها من هذه الأفعال ما عدا استنوق واستتيست، وكذا غيرها دون اختلاف في الدلالة، ومن ذلك[٦]: استجوبه واستجابه

---

(١) السابق: ج٦ ص٤٠، ج١٠ ص٤٤، ٧٢، ج١٢ ص١٢٦.

(٢) نفسه: ج٧ ص١٣٤، ج١١ ص٢٣٠، ج١٣ ص٤١٣،٤١١، ج١٤ ص٢١٨،٢١٦.

(٣) الكتاب: ج٤ ص٣٤٦.

(٤) الممتع في التصريف: ج٢ ص٤٨٢.

(٥) انظر على الترتيب المواضع الآتية: ج٢ ١٥٦، ج٤ ص٦٤، ج٥ ص٣٦٣، ج١٠ ص٥٦٠.

(٦) انظر على الترتيب في السابق المواضع الآتية: ج١ ص٣٨٨، ج٢ ص١٩١، ج٤ ص٤٠٣، ج٥ ص٣٢، ٣٨٠، ج٧ ص٦٤، ج٩ ص٢٧٧، ج١٠ ص٧٢، ج١١ ص٢٣٠، ج١٢ ص١٢٦، ج١٣ ص٤١٣، ج١٤ ص٢١٨،

واستجاب له، استطاب واستطيب، أجاده وأجوده، أساد وأسود، أعاذت وأعوذت، أشار بالنار وأشور بها، أخوص الشجر وأخاص، وأروضت الأرض وأراضت واستروضت واستراضت، أسوع وأساع، استجاف واستجوف، أفاق السهم وأفوقه، أخيل وأخال، أضال المكان وأضيل، أطال وأطول، أعول فلان إذا حرص كأعال وأعيل، أقوله وأقاله، ألال وأليل، أخام الخيمة وأخيمها، أغامت السماء وأغيمت، أغان الغين على قلبه وأغين، ألان وألين.

ومما جاء في المعل مخالفا في دلالته مصحح العين على "أفعل" و"استفعل"، فيكون المعل لازما والمصحح متعديا ما يأتي(١):

- أجاده غيره: جعله جيدا- أجود إذا صار ذا جواد.
- أروضت الأرض ألبست النبات وأراضها الله جعلها رياضا.
- أغاف الله الشجر: أماله من النعمة والغضوضة- وأغيف الشجر: مال.
- أعال الرجل عياله: كفاهم معاشهم، وأعول رفع صوته بالبكاء، أعول عليه كعول عليه- أعول فلان حرص- أعولت القوس صوتت.
- أحين فلان بالمكان أقام حينا- الإبل حان لها أن تحلب- أحانه الله أهلكه.

والواضح أن لتصحيح عين "أفعل" قيمة خلافية دلالية في الأفعال السابق عرضها، ولقد تنبه إلى شيء من هذا صدر الأفاضل الخوارزمي(٢)، حيث يقول: "الصحيح من

ج١٥ ص٤٢٨، ٤٤٥، ٥٢٩، ٦٣٩، ٦٧٨، ج١٦ ص٢٣٠، ج١٧ ص٥٢٩، ج١٨ ص٤٢٣، ج٤ ص٤٠٣.

(١) الزبيدي، تاج العروس على الترتيب: ج٤ ص٤٠٣-٤٠٤، ج١٠ ص٧٢، ج١٢ ص٤١٩، ج١٥ ص٥٢٩، ج١٨ ص١٦٩.

(٢) صدر الأفاضل القاسم بن الحسين الخوارزمي، شرح المفصل في صنعة الإعراب الموسوم بالتخمير، تحقيق عبدالرحمن العثيمين (دار الغرب الإسلامي/ بيروت، ط١، ١٩٩٠): ج٤ ص٣٨٩-٣٩٠، واللفظتان المشار إليهما بالنجمة جاءتا في المطبوع بالجيم والصحيح ما أثبت.

هذه الأفعال لأحد شيئين: إما لإيضاح معنى المشترك نحو استروح فإنه أوضح من استراح.

وإما لأن اللفظ مع فقد الإعلال أدل على معناه نحو: أخيلت السحابة؛ فإنه أدل على معنى المخيلة من "أخالت"، يقال: أجدت الشيء فجاد، وقد قالوا: أجودت، كما قالوا: أطال وأطول، وأجودت أدل على معنى الجود من أجدت،﴿استحوذ عليهم الشيطان﴾ (المجادلة: من الآية١٩)... جاء بالواو على أصله... وهو أدل على معنى الحوذ* وهو السوق السريع من استحاذ*، استصوب فعله... أدل على الصواب من "استصاب"، يقال: أطاب وأطيب، وأطيب أدل على معنى الطيب من "أطاب"، أغالت المرأة وأغيلت أدل على معنى الغيل من"أغالت"،... أغامت السماء وأغيمت أدل على معنى الغيم من "أغامت"، استقيل(١)... وهو أدل على معنى القيل من "استقال".

ومن المحدثين(٢) من أشار إلى القيمة الخلافية الدلالية التي تقصد بتصحيح العين في "أفعل" و"استفعل"، مشيرا إلى احتمال كون المصحح لغة في المعل، وإلى كون كثرة استعمال المصحح المسموع أبطلت الإعلال، كما أنه يرى أن التصحيح فيه يحدث لكون حركة حرف العلة المستحق للقلب فتحة، وهي خفيفة لا استثقال فيها.

ومما ورد مصحح العين من"أفعل" و"استفعل" دون وجود معل منه: استأور، استضورت، أعور، أعوز، استحوس، أعوص، استنوق، أهيق، استنوك، أحول، استخول، استغليت، استفيل، استقوه.

الخلاصة:

(١) هكذا ورد في المطبوع، ولم ترصد المتابعة المعجمية استقيل، فلعله خطأ طباعي أو خطأ من الناسخ، تصويبه استغيل وهو الأقرب أو استفيل.

(٢) محمد بندق، الحذف الإعلالي: ص٦٩ - ٧٠

١- توضح هذه الدراسة الحاجة الماسة إلى توثيق ارتباط الدرس الصرفي بالمعجم، وتصحح ما جاء لدى الصرفيين من جوانب إحصائية في بعض المسائل، مثل: عدد أفعال المثال من باب فعل يفعل، والناقص من باب فعل يفعل، وغير ذلك.

٢- بيان علة حذف فاء مضارع المثال الواوي مكسور العين، وهي وقوعها بين واو لين ساكنة مفتوح ما قبلها (حرف المضارعة) وحرف مكسور بعدها (عين الفعل).

٣- رد معظم أفعال الأجوف التي يرى الصرفيون أنها من باب (فعل يفعل) إلى باب (فعل يفعل).

٤- تجلية رأي سيبويه في كون فاء الفعل الحلقية تؤثر بالفتح في عينه، مثلها في ذلك مثل العين واللام، فهي بذلك ليست ضعيفة كما يصرح الصرفيون.

٥- للتصحيح والإعلال قيمة دلالية خلافية، تعين على التفريق بين صورة المعل وصورة المصحح، أما إذا أمن اللبس فإن مخالفة الأصل ممكنة متاحة.

المصادر والمراجع

- الأزهري، خالد بن عبدالله.
شرح التصريح على التوضيح (دار الفكر/ بيروت، د.ت).
- الأشموني، نور الدين أبو الحسن علي بن محمد.
شرح ألفية ابن مالك (مطبعة البابي الحلبي/ القاهرة، د.ت).
- الأعلم الشنتمري، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى.
النكت في تفسير كتاب سيبويه، تحقيق زهير سلطان (معهد المخطوطات العربية/ الكويت، ط١، ١٤٠٧،١هـ-١٩٨٧م).
- الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن سعيد.
الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (المكتبة التجارية الكبرى/ القاهرة، د.ت).
- بندق، محمد محمود.
الحذف الإعلالي مظاهره وقوانينه (مكتبة زهراء الشرق/ القاهرة، ٢٠٠٢م).
- الجابردي، فخر الدين أحمد بن الحسن.
شرح شافية ابن الحاجب (عالم الكتب/ بيروت، ط٣، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م).
- ابن جماعة، محمد بن أبي بكر بن عبد العزيز بن محمد بن إبراهيم بن سعد الله.
حاشية ابن جماعة على شرح الجابردي للشافية لابن الحاجب (عالم الكتب/ بيروت، ط٣، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م).
- ابن جني، أبو الفتح عثمان.
الخصائص تحقيق محمد علي النجار (دار الهدى/ بيروت، د.ت).
المنصف "شرح التصريف للمازني"، تحقيق إبراهيم مصطفى وزميله (مكتبة البابي الحلبي/ القاهرة، ط١، ١٣٧٣هـ-١٩٥٣م).
- الحملاوي، أحمد.
شذا العرف في فن الصرف (مكتبة البابي الحلبي/ القاهرة، ط١٦، ١٣٨٤هـ-١٩٦٥م).
- أبو حيان، أثير الدين محمد بن يوسف.

ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق مصطفى النماس (مطبعة المدني/ القاهرة، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م).

- الخوارزمي، صدر الأفاضل القاسم بن الحسين.

شرح المفصل في صنعة الإعراب الموسوم بالتخمير، تحقيق عبد الرحمن العثيمين (دار الغرب الإسلامي/ بيروت، ط١، ١٩٩٠م).

- الراجحي، عبده.

التطبيق الصرفي (دار النهضة العربية/ بيروت، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م).

- الرضي الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن.

شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن وزميليه (دار الكتب العلمية/ بيروت، ١٤٠٢هـ١٩٨٢م).

- الزبيدي، محب الدين أبو فياض محمد مرتضى الحسيني الواسطي.

تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري (دار الفكر/ بيروت، ١٩٩٤م-١٤١٤هـ).

- الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق.

الجمل في النحو، تحقيق على توفيق الحمد (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م).

- السامرائي، إبراهيم.

الفعل زمانه وأبنيته (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط٤، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦).

- ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل.

الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م).

- السلسيلي، أبو عبدالله محمد بن عيسى.

شفاء العليل في إيضاح التسهيل، تحقيق الشريف عبد الله البركاتي (المكتبة الفيصلية/ مكة المكرمة، د.ت).

- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر.

الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون (مكتبة الخانجي/ القاهرة ط٢، ١٩٨٢م).

- السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله.

شرح كتاب سيبويه (نسخة مصورة مكتبة بشير آغا/ المدينة المنورة، ٥٦٠ نحو).
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر.
المزهر في علوم اللغة وآدابها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وزميليه (دار الفكر/ لم يذكر مكان النشر ولا تاريخه).
- شاهين، عبد الصبور.
المنهج الصوتي للبنية العربي: رؤية جديدة في الصرف العربي (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م).
- ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن.
الممتع في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة (دار المعرفة/ بيروت، ط١، ١٤٠٧، ١٩٨٧).
- ابن عقيل، بهاءالدين عبدالله.
المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق محمد كامل بركات (مكتبة المدني/ جدة، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م).
- عمر، أحمد مختار.
البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر (عالم الكتب/ القاهرة، ط٦، ١٩٨٨م).
- أبوعلي الفارسي، الحسن بن أحمد بن عبد الغفار.
التعليقة على كتاب سيبويه، تحقيق عوض القوزي (مطابع الحسني/ الرياض،ط١، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م).
التكملة، تحقيق كاظم المرجان (عالم الكتب/ بيروت، ط٢، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م).
المسائل الحلبيات، تحقيق حسن هنداوي (دار القلم/ دمشق، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م).
المسائل العسكرية، تحقيق محمد الشاطر أحمد (مطبعة المدني/ القاهرة، ط١، ١٤٠٣هـ-١٩٨٢م).
- الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد.
معاني القرآن، تحقيق محمد علي النجار وآخرين (عالم الكتب/ بيروت، ط٢، ١٩٨٣م).

- المؤدب، القاسم بن محمد بن سعيد.

دقائق التصريف، تحقيق أحمد القيسي وزميليه (مطبعة المجمع العلمي العراقي/ بغداد، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م).

- المازني، أبو عثمان بكرين محمد المازني.

التصريف، تحقيق إبراهيم مصطفى وزميله (مكتبة البابي ألحلبي/ القاهرة، ط١، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤م).

- ابن مالك، جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله.

شرح التسهيل تحقيق عبد الرحمن السيد وزميله (دار هجر/ القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م).

شرح الكافية الشافية، تحقيق عبد المنعم هريدي (دار المأمون للتراث/ دمشق، ط١، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م).

- المبرد، أبوالعباس محمد بن يزيد.

المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، (عالم الكتب/ بيروت، د.ت).

- الميداني، أحمد بن محمد.

نزهة الطرف في علم الصرف، شرح يسرية حسن، ج١ (مطبعة التقدم، لم يذكر مكان النشر ولا تاريخه، ط١).

ج٢، (المطبعة الإسلامية الحديثة/ القاهرة، لم يذكر تاريخ النشر، ط١).

- ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي.

شرح المفصل(مكتبة المثنى/ القاهرة، د.ت).

لفظ "مـــع" بين الاسميـــة والظرفية والحرفية

د.طارق النجار*

فقد حدث شبه استقرار بين النحاة قديما وحديثا على أن (مَعَ) اسم وظرف وليست حرفا، ويرجع السبب في هذه النظرة من النحاة للفظ (مع) إلى ما قاله سيبويه ورجحه حول اسمية (مع) وظرفيتها، دون تعرضه لحرفيتها، فقد عدّها سيبويه من الظروف قائلا : "وأما الحروف التي تكون ظرفا فنحو : خَلْفَ وأمام، وقدام، ووراء، وفوق، وتحت، وعند وقبل، ومع وعلى؛ لأنك تقول : مِنْ عليك، كما تقول : من فوقك، وذهب مِنْ مَعِهِ"[1].

ثم يقول سيبويه : "وهذه الظروف أسماء، ولكنها صارت مواضع للأشياء"[2].

ويؤكد سيبويه اسمية "مع" في موضع آخر من الكتاب فيقول : "وسألت الخليل عن معكم ومع، لأي شيء نصبتها ؟ فقال : لأنها استعملت غير مضافة اسماً كجميع، ووقعت نكرة، وذلك قولك : جاءَا معًا وذهبا معًا وقد ذهب معه، ومن معه، صارت ظرفا، فجعلوها بمنزلة أمام وقدام.

قال الشاعر فجعلها كهل حين اضطر، وهو الراعي[3]:

وريشى منكم وهواى معكم   وإن كانت زيارتكم لماما "[4]

وهذا النص من كلام سيبويه يؤكد اسمية "مع" وأنها عند تنوينها تكون حالا وعند إضافتها تكون ظرفا منصوبا، كما يؤكد النص شيئا آخر وهو أن (مَعْ) بتسكين العين لا يكون إلا في الضرورة.

* قسم اللغة العربية. كلية التربية - جامعة عين شمس .

وهي - أي (مع) - عند سيبويه اسم ثنائي الأصل وهي اسم غير متمكن جامد غير متصرف ولذا فهو يشبه الحروف، يقول سيبويه : "وما جاء من (الأسماء) غير المتمكنة على حرفين أكثر مما جاء من المتمكنة [على حرفين، نحو : يدٍ ودَم]؛ لأنها حيث لم تمكن ضارعت هذه الحروف لأنه لم يفعل بها ما فعل بتلك [الأسماء المتمكنة] ولم تصرف تصرفها"(٥).

وهي عنده تشبه "ذا وذه" و"تا" وهو وهي، وكم، ومَنْ، وما، وقط، ومُذ، وعَنْ، وعَلْ، وإذ وعلى هذا فهي اسم "وهي للصحبة"(٦).

ولما تأكد لدى سيبويه اسمية (مع) لم يذكرها في حروف الجر(٧) هذا هو رأى سيبويه في لفظ (مع) فهو اسم وظرف وليس حرفا ودليل اسميتها عنده دخول حرف الجر (من) عليها في قولهم جئت من معه.

ولكن التضارب في كلام سيبويه حول إعرابها وبنائها واضح فهي مرة اسم معرب منصوب، وفتحتها فتحة إعراب، وهي مرة أخرى اسم مبني جامد ثنائي يشبه الأسماء الثنائية المبنية كما أوضحت من قبل.

وسيبويه يعد تسكين العين من (مَعْ) ضرورة شعرية وهي في الحقيقة لغة غنْم وربيعة، قال ابن سيده : "حكى الكسائي عن ربيعة وغنم، أنهم يسكنون العين من (مَع)، فيقولون مَعْكم ومَعْنا، قال : فإذا جاءت الألف واللام وألف الوصل، اختلفوا فيها، فبعضهم يفتح العين وبعضهم يكسرها، فيقولون : معَ القول، ومعَ ابنك. وبعضهم يقول : معِ القوم، ومَعِ ابنك. أما من فتح العين مع الألف، فإنه بناه على قولك : كنا معًا ونحن معًا، فلما جعلها حرفا، وأخرجها من الاسم، حذف الألف وترك العين على فتحها"(٨).

ولا يخفى ما في كلام الكسائي من القول بحرفية (مَعَ) المفتوحة كما لا يخفى أن فتحة العين ليست فتحة إعراب، فقد كانت موجودة قبل حذف الألف، وهذا دليل على بناء (مَعَ) على الفتح لا إعرابها، وهو القياس يقول أبو حيان عن (مع) : "وحركته حركة إعراب، وكان قياسه البناء، وقد بناه بعضهم على السكون وهي لغة لربيعة، وغنم فسكونه قبل حركته"(٩).

وإذا تتبعنا آراء النحاة غير الخليل وسيبويه حول (مع) فإننا نجد الأخفش الأوسط وهو أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥هـ) يرى أن (مَعَ) ظرف منصوب بالفعل الذي قبله، ويرى في تعليل نصب المفعول معه "أن انتصابه انتصاب الظرف.. وذلك أن الواو في قولك : قمت وزيداً، إنما هي واقعة موقع (مع)، فكأنك قلت : قمت مع زيد، فلما حذفت (مع) وقد

كانت منتصبة على الظرف ، ثم أقمت الواو مقامها ، انتصب زيد بعدها على معنى انتصاب(مَع) الواقعة الواو موقعها، وإذا كان ذلك كذلك، وقد كانت (مَعَ) منصوبة بنفس قمت بلا وساطة فكذلك يكون انتصاب زيد بعد الواو المقامة مقامها جاريا مجرى انتصاب الظروف"[١٠].

وابن جني (ت ٣٩٢هـ) على الرغم من أنه لم يذكر (مع) في كتابه (اللمع) في الظروف ولا في الحروف[١١] فإنه عند توجيه "قراءة يحيىبن يعمر وطلحة بن مصرف : "هذا ذِكْرٌ مِنْ مَعِي وذِكْرٌ مِنْ قبلي"[١٢].

بالتنوين في (ذكر)، وكسر الميم من (مِنْ). قال أبو الفتح : هذا أحد ما يدل على أن (مع) اسم. وهو دخول (مِنْ) عليها.

حكى صاحب الكتاب وأبو زيد ذلك عنهم : جئت من مَعِهم، أي من عندهم، فكأنه قال : هذا ذكر من عندي ومن قبلي، أي : جئت أنا به، كما جاء الأنبياء من قبلي"[١٣].

والملاحظ في كلام ابن جني أنه وجه دخول (مِنْ) الجارة على (مع) على الحمل على المعنى، فالذي سوغ دخول (مِنْ) على (مع) كونها بمعنى (عند) والحمل على المعنى باب واسع سنعود إلى ذكر بعض أمثلته عند الحاجة إليها في أثناء هذا البحث - إن شاء الله .

أما المبرد (ت ٢٨٥هـ) فلم يذكر (مع) في الظروف ولا في الحروف في كتابة المقتضب[١٤].

كذلك الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) لم يذكر (مع) في الظروف ولا في الحروف في كتابة (المفصل في صنعة الإعراب) [١٥].

وتبعه ابن يعيش في ذلك فلم يذكرها في شرحه في مبحث الظروف ولا في حروف الجر[١٦].

كذلك ابن الحاجب (ت ٦٤٦هـ) صاحب كتاب الكافية في النحو لم يذكر (مع) في الظروف، وأرى أن هذا الصنيع من جانب المبرد والزمخشري وابن يعيش وابن الحاجب يظهر رأيهم في عدم اقتناعهم برأي سيبويه في القول باسميتها أو ظرفيتها، لكنهم لم يضعوها في الحروف أيضا

ولعل هذا بسبب ما وجدوه في استعمال (مع) بعد حرف الجر (مِنْ) ومنونة في قولنا: (جاءوا معًا) لذا فقد توقفوا عن وضعها في الأسماء أو الظروف أو الحروف، وأرى أن كلا من المبرد والزمخشري وابن يعيش وابن الحاجب يمثلون فريقا وحدهم في هذه القضية.

وثم فريق آخر من النحاة يرى التفريق بين (مَعْ) ساكنة العين و(مَعَ) مفتوحة العين، ويأتي على رأس هذا الفريق أبو جعفر النحاس (ت ٣٣٨هـ) الذي يقول : "إذا أسكنت (مَعْ) فهي حرف جاء لمعنى بلا خلاف بين النحويين، وإذا فتحتها ففيها قولان : أحدهما أنها بمعنى الظرف اسم. والآخر أنها حرف خافض مبني على الفتح"[١٧].

ومن هذا الفريق ابن معط (ت ٦٢٨هـ) صاحب الدرة الألفية في علم العربية فقد ذكر (مَعْ) ساكنة العين في حروف الجر قائلا :

"القول في ذكر حروف الجرِّ
والقسمُ اعتقبها في الذكـــر

مـن وإلــى وفــي ورب وعلــي وعــن وحاشــي وعــدا ثــم خــلا

والكــاف والــلام ومــذ والبــاء والـــواو للقســـم ثـــم التـــاء

ومَــعْ وحتــى ثــم منــذ ثمَّــتْ لـولا علـى خُلـفْ وكـي فتمـتْ[١٨]

ثم يقول موضحا الخلاف في ظرفية (مع) وحرفيتها :

"وفــي مَــعَ الخُلفُ فقيل ظـرفُ وقيــل إن أســكن فهــو حــرفُ[١٩]

ومنهم الرضي الإستراباذي(ت٦٨٦هـ) صاحب شرح كتاب الكافية في النحولابن الحاجب (ت٦٤٦هـ) فقد ذكر الإستراباذى رأي سيبويه حول ظرفيتها وفهم من كلام سيبويه أن (مع) مبنية لا معربة وأن علة بنائها مشابهتها للحرف بقلة التصرف ثم قال : "والأولى الحكم بإعرابه لدخول التنوين في نحو : كنا معًا، وانجراره بمن وإن كان شاذا نحو: جئت من معه، أى :عنده، وتسكين عينها لغة ربيعة يقولون : مَعْ زيد. فإذا لاقى ساكنا بعده كسروا عينه نحو : كنت مع القوم (قال بعضهم وهو الحق هي في هذه اللغة حرف جر إذ لا موجب للبناء فيه معدومًا في (مع) المفتوحة العين المعربة لو قلنا باسميته"[٢٠].

فالإستراباذي يرى أن الحق في (مَعْ) ساكنة العين أنها حرف جر مبني على السكون.

ومنهم الإمام أحمد بن عبد النور المالقي (ت ٧٠٢هـ) صاحب كتاب "رصف المباني في شرح حروف المعاني" حيث يقول : "وإذا سكنت عينها فهي إذ ذاك حرف جر معناه المصاحبة، والعامل فيها فعل وما جرى مجراه كسائر حروف الجر ولا يحكم فيها بحذف ولا وزن ولا يسأل عن بنائها لثبوت الحرفية فيها، ومما جاء منها حرفا قوله :

فريشي منكم وهواي مَعْكمْ وإن كانت زيارتكم لماما

فـ "معكم" هنا جار ومجرور متعلق بخبر "هواي" لأنه مبتدأ تقديره: وهواي كائن معكم، كما تقول : زيد من بني تميم أي : كائن أو مستقر"[٢١].

وإذا كان النحاس وابن معط وابن الحاجب والمالقي يرون أن (مَعْ) ساكنة العين حرف جر، وأن (مَعَ) مفتوحة العين اسم أو ظرف، فإن ابن مالك (ت ٦٧٢هـ) لا يوافقهم على ذلك حيث يقول : "وزعم قوم أن الساكن العين حرف، وليس بصحيح، لأن المعنى مع الحركة والسكون واحد فلا سبيل إلى الحرفية، وزعم النحاس أن النحويين مجمعون على أن الساكن العين حرف، وهذا منه عجب، لأن كلام سيبويه مشعر بلزوم الاسمية على كل حال، وأن الشاعر إنما سكنها اضطرارا"[٢٢].

وبالرأي نفسه قال أبو حيان (ت ٧٤٥هـ) قال : "وزعم أبو جعفر النحاس أن الإجماع منعقد على حرفيتها، إذا كانت ساكنة، والصحيح كونها اسماإذ ذاك وكلام سيبويه يشعر بذلك"[٢٣].

كذلك ابن هشام (ت ٧٦١هـ) يقول : "(مع) اسم، بدليل التنوين في قولك : "معًا" ودخول الجار في حكاية سيبويه "ذهبت من مَعِه" وقراءة بعضهم (هذا ذكر مِنْ مَعِي)، وتسكين عينه لغة غنم وربيعة لا ضرورة خلافا لسيبويه، واسميتها حينئذ باقية، وقول النحاس "إنها حينئذ حرف بالإجماع " مردود"[٢٤].

وقد استمر رأي سيبويه القائل باسمية (مع) وظرفيتها وكتب له الانتشار؛ نظرًا لما تمتع به كتاب سيبويه من شهرة واحترام، ونظرًا لما تمتعت به كتب ابن مالك كالتسهيل وشرحه والألفية التي صارت المرجع الثاني في النحو العربي بعد كتاب سيبويه، لذا نستطيع القول بأن القول باسمية (مع) وظرفيتها سواء أكانت ساكنة العين أم متحركتهاقد استقر لدى

النحاة من بعد ابن مالك، فنرى النحاة من بعد ابن مالك قد صنفوا (مع) في الظروف كما فعل أبوحيان وابن هشام والآثاري (ت ٨٢٨هـ) صاحب ألفية الآثاري في النحو المسماة (كفاية الغلام في إعراب الكلام) حيث ذكر (مع) في الظروف قائلاً :

"وفتحُ (مَعْ) فاشِ وحيث يتصلْ بساكنٍ فالفتح لو كسرٌ نُقِلْ"[٢٥]

والسيوطي (ت ٩١١هـ) في ألفيته المسماة (ألفية السيوطي النحوية) حيث ذكر (مَعْ) في الظروف المعربة قائلا :

"ومنه (مع) لوقت الاجتماع أو مكانه وجرها بمن حكوا

وخبرًا وصلة حالا يقع وساكنا (على البناء ما امتنع)"[٢٦]

والأشموني(ت٩٢٩هـ) الذي بدا تأثره بابن مالك واضحا في قوله : "وزعم بعضهم أن الساكنة العين حرف وادعى النحاس الإجماع عليه، وهو فاسد والصحيح أنها باقية على اسميتها كما أشعر به كلام الناظم"[٢٧].

وتؤكد كتب حروف المعاني اسمية (مع) فلم يذكرها الرماني (ت ٣٨٤هـ) في الحروف الثنائية[٢٨].

والحسن بن قاسم المرادي يؤكد اسمية (مع) ساكنة العين ومفتوحتها يقول : "واختلف في (مع) الساكنة العين، فقيل : هي حرف جر. وزعم أبو جعفر النحاس أن الإجماع منعقد على حرفيتها إذا كانت ساكنة. والصحيح أنها اسم، وكلام سيبويه مشعر باسميتها"[٢٩].

وابن نور الدين صاحب كتاب (مصابيح المغاني في حروف المعاني) يرى أن مع "كلمة تدل على المصاحبة، وهي اسم بدليل التنوين في قولك "معًا" ودخول الجار عليها"[٣٠].

وكذلك لا نجد (مع) مذكورة في أشهر كتب العوامل، فالجرجاني صاحب كتاب "العوامل المائة النحوية" لم يذكرها في حروف الجر[٣١].

ويقرر أشهر كتب النحو والصرف في عصرنا الحاضر وهو كتاب "النحو الوافي" للأستاذ عباس حسن شيوع رأي سيبويه وابن مالك حول اسمية (مع) وظرفيتها يقول : "مع - ظرف لا يتصرف. وهو معرب منصوب على الظرفية - في الرأي الشائع - ويدل على زمان اجتماع اثنين -

غالبا - أو مكانهما .. وإضافته هي الكثيرة. فإن انقطع عن الإضافة نُوّن، وصار حالا، وقد يصير خبراً"[٣٢].

وأنه "لهذه الكلمة أحوال ثلاثة؛ تضاف في اثنتين، وتفرد في واحدة.

الأولى : الظرفية؛ بأن تكون ظرف مكان يدل على اجتماع اثنين واصطحابهما؛ أو ظرف زمان يدل على ذلك، أو ظرفا محتملا للأمرين، عند عدم القرينة التي تعينه لأحدهما فقط...

الثانية : أن تكون ظرفا بمعنى عند، ومرادفة لها، في إفادة معنى الحضور المجرد، فتكون ظرفا لا دلالة فيه على اجتماع ومصاحبة وتكون معربة مضافة واجبة الجر بمن الابتدائية...

الثالثة : أن تكون اسما لا ظرفية معه ومعناها : "جميع" أي : "كل" وتدل على مجرد اصطحاب اثنين أو أكثر واجتماعهما في وقت واحد، أو وقت متعدد، وفي هذه الحالة تكون معربة، منصوبة، منونة على أنها حال، أو : خبر، وهي في الصورتين مؤولة بالمشتق ومفردة"[٣٣].

ويلاحظ في آراء الفريق الثالث المؤيد للقول باسمية (مع) وظرفيتها متابعة لسيبويه بزعامة ابن مالك، يلاحظ في آرائهم عدم الاتفاق الكامل مع سيبويه فبينما يرى سيبويه أن (مع) اسم ثنائي في حالي الإضافة والإفراد، يرى ابن مالك رأي يونس والأخفش اللذين يريان أن (معًا) اسم ثلاثي مقصور وأن التنوين يه كتنوين (فتى) وإذا أضيف حذفت ألفه وناب عنها المضاف إليه يقول ابن مالك : "والثاني مذهب يونس والأخفش، وهو الصحيح، لأنهم يقولون : الزيدان معًا والعمرون معًا فيوقعون "معًا" في موقع رفع كما ترفع الأسماء المقصورة، كقولهم : فتى وهم عدى، ولو كان باقيا على النقص لقيل : الزيدان مَعٌ، كما قال: هم يد واحدة على من سواهم وهم جميع"[٣٤]-.

"وأيضا ففي الحكم بأن (معًا) غير ملازم النقص بيان لاستحقاق الإعراب إذ لا يكون بذلك موضوعا موضع الحروف الثنائية، بخلاف الحكم عليه بالنقص في حالتي إفراده وإضافته فإنه يلزم منه استحقاق البناء كسائر الأسماء الثنائية دائما دون جابر"[٣٥].

والآن يأتي السؤال :

ما أصل (مع) ؟ أهي اسم ؟ أم ظرف ؟ أم حرف ؟ وهل هي منقولة من الاسمية إلى الظرفية كما يقول النحاة جميعا إذا كانت مفتوحة العين ؟

وهل صحيح إذا سكنت تكون حرفا كما ذهب إلى ذلك النحاس ؟

للإجابة على تلك الأسئلة يمكن القول :

بالنسبة لأصل وضع (مع) أرجح رأي الخليل وسيبويه في القول بثنائية وضعها مع عدم الاتفاق معهما في القول باسميتها لما سأورده بعد قليل من أدلة على ذلك.

أما عن أدلة القول بثنائية وضع (مع) فيمكن القول :

١- ورود لغة ربيعة وغنم[٣٦] بتسكين العين من (مَعْ) ولا نظير له من كلمة كان أصلها ثلاثيا فحذف منها لامها ثم سكنت عينها فدل ذلك على أن أصل (مع) ثنائي.

ولو حفظ سيبويه أنها لغة لغير رأيه في القول باسميتها ولكنه عَدَّ (مَع) بفتح العين أصل (مَعْ) وعد السكون في عينها ضرورة، والأصل أن الساكن أخف من المتحرك، والأخف هو الأصل، وهذا قول سيبويه نفسه، فالخفة مقوم من مقومات الأصالة في الكلمة، وقد بنى سيبويه نفسه القول بأصالة النكرة والمفرد والمذكر وفرعية المعرفة والجمع والمؤنث على أساس "أن النكرة أخف عليهم من المعرفة وهي أشد تمكنا؛ لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به"[٣٧] كما لا يجوز رَدُّ لغة ربيعة وغنم لأن اللغات على اختلافها كلها حجة[٣٨] و"كل ما كان لغة لقبيلة قيس عليه"[٣٩].

٢- لو كان أصلها ثلاثيا وهي اسم مقصور كما يزعم الفريق الثاني إذن لوجب أن يكون أصل "معًا" إما من "معو" وإما من "معي" فالألف دائما غير أصلية، فإما أن يكون أصلها الواو ، وإما أن يكون أصلها الياء، وهذا ما لا يقوم عليه دليل من اللغة ، فقد ورد الأصل (معو) مستعملاً بتسكين العين بمعنى "الرطب" [٤٠] وورد الفعل "معًا يمعو" ومصدره "المعَاء ممدود: أصوات السنانير"[٤١]

وأما "معي" فقد ورد في اللسان أيضا : " المَعَى والمِعَى من أعفاج البطن .. والجمع الأمعَاء"[٤٢].

وذكر ابن منظور في مادة (معع) أن " مع بتحريك العين كلمة تضم الشيء إلى الشيء وهى اسم معناه الصحبة وأصلها معًا "[٤٣].

أما الزمخشرى ففعل أغرب من ابن منظور فتحدث عن "مع" في مادة "معمع" حيث قال : "ويقال لمن يكثر استعمال "مع" إلى كم تمعمع ، وفلان معمعى لا رأى له يقول لكل أحد : أنا معك . وصاروا معًا إذا اجتمعوا واتفقوا"[٤٤] ولا يخفى أن النسب إلى "مع" ليس "معمعيًا" كما ذكر الزمخشرى لأن المعمعى منسوب في الحقيقة إلى المعمعة وهى "شدة الحر "[٤٥] وهى "الحرب"[٤٦] أيضاً .

٣- وثم دليل آخر على ثنائية "مع" وهو النسب إليها فلو كان أصلها ثلاثياً لكان النسب إليها "معوى" إن كان أصل الألف واواً، مثل: فتى وفتوى وهذا غير مستعمل ولم يقل به أحد .

٤- استعمال المصدر الصناعي (المعية) دليل على ثنائية (مع) ولو كان هذا اللفظ (المعية) هو الاسم المنسوب لحذف منه التاء وقيل (المعى) في النسب إلى (مع) كما ينسب إلى (كم) فتقول "كمي" بتخفيف الميم مع جواز تضعيفها، وهذا لم يسمع وليس في كتب اللغة شاهد على ذلك . فدل هذا على أن أصل (مع) ثنائي سواء في المصدر الصناعي أو في الاسم المنسوب المفترض .

٥- بالرجوع إلى اللغات السامية نجد ما يؤكد ثنائية الوضع في (مع) .

ذكر الأب هنري فليش في حديثه عن أدوات الجر وأشباهها أنه "يميز في هذه الأدوات بين طائفتين :
أولاهما : الموروثة عن الأصول السامية للعربية (قريبة أو بعيدة) .
ثانيتهما : الأدوات التي أنشأتها العربية .
والأولى تشمل على :
أ- **ذوات الأصل الواحد** : مثل : الباء واللام والكاف .
ب- **ذوات الأصل الثنائي** : مثل : إلى (il + ay >à) وعلى (al+ay >à) ومن، ومَعَ (مَعْ)"[٤٧].

وبناء على رأى فليش فإن ألف "معًا" تشبه ألف (إلى) فهي إشباع لحركة العين بالفتح . ويبنى على ذلك القول بأن (مع) حرف مبنى على

الفتح وهذا يقترب في مفهومه من كلام الكسائي الذي فسر فيه فتح عين (مع) عند ربيعة وغنم إذا أتى بعدها اسم مبدوء بالألف واللام أو بألف الوصل فقد "حكى الكسائي عن ربيعة وغنم، انهم يسكنون العين من مع فيقولون : معْكم ومعْنا قال فإذا جاءت الألف واللام وألف الوصل، اختلفوا فيها، فبعضهم يفتح العين وبعضهم يكسرها، فيقولون مَعَ القوم، ومعَ ابنك، وبعضهم يقول مَعِ القوم، ومَعِ ابنك. أما من فتح العين مع الألف، فإنه بناه على قولك كنا معًا ونحن معًا، فلما جعلها حرفا، وأخرجها من الاسم، حذف الألف وترك العين على فتحها"[(٤٨)] ولا يخفى ما في هذا الكلام للكسائي من إقرار بحرفية مَعَ المفتوحة كما لا يخفى أن فتحة العين ليست فتحة إعراب فقد كانت موجودة قبل حذف الألف ، وهذا دليل على بناء مَعَ على الفتح لا إعرابها .

ويؤكد برجشتراسر ثنائية "مع" وأنها من الكلمات الموروثة من اللغة السامية الأم ولكنها لم تكن على تلك الصورة فقد حدث فيها قلب وأن أصلها هو (عِمْ) يقول برجشتراسر "وأحياناً فقدت اللغة العربية الصورة الأصلية، وحافظت على الصورة الجديدة فقط . ومثال ذلك كلمة "مع" فإنها في العربية دائماً على هذه الصورة إلا أننا نجدها تقابل الكلمة العبرية (im) فمع العربية مقلوبة من "عِم"[(٤٩)].

وأكد الرأي نفسه في موضع آخر حيث قال "ومن ذلك أن (im) العبرية يجاذبها في العربية جاران وهما : (مع) المطابقة لـ (im) نفسها.

و(عند) المطابقة لفظا لـ (immadi) العبرية أي "معي"[(٥٠)] كذلك نجد "مع" في السريانية حرف جر بسيط فحروف الجر في السريانية تنقسم إلى حروف بسيطة مثل "من" " داخل" "مع"[(٥١)].

وهذا يثبت أيضاً ثنائية "مع" وأن أصلها عم في العبرية والسريانية وأنها حرف جر بسيط.

ويؤكد جراي أن "مع" حرف جر في اللغات السامية وأنه مقلوب (عم) مع التقديم والتأخير في حروفها "with metathesis"[(٥٢)] كما صنف موسكاتي "مع" في حروف الجر وهي عنده حرف في الأوجاريتية (m) وفي العبرية (im) وفي السريانية (am) وفي العربية (maa)[(٥٣)] وهذا يؤكد أن مع حرف جر وثنائية اللفظ وأنها مقلوب (عم) في اللغات السامية الثلاثة الأوجاريتية والعبرية والسريانية وهذا الحرف غير مستعمل في الأكادية والحبشية كما ذكر ذلك موسكاتي[(٥٤)].

و"مع" حرف جر عند أوليرى أيضا سواء أكانت مفتوحة العين أو ساكنتها حيث يقول :

ma : Arabic مَعْ ، مَعَ ; hebrew ، aramaie "(٥٥)

ومما يؤكد حرفية "مع" ورودها حرف جر ثنائية اللفظ في لغة ثمود(٥٦) وقد " ذكرت ثمود في القرن الثامن قبل الميلاد في الكتابات الآشورية وظلت حتى القرن الثالث بعد المسيح مستخدمة في شمال بلاد العرب في تيماء ومدائن صالح وجبيل والجوف وتبوك وجبل رم وقدس"(٥٧).

كذلك وردت "مع" حرفا ثنائيا من حروف الجر في لغة الصفويين فحروف الجر في الصفوية هي "إل = إلى أو إل ، ب = بِ ، ل = لِ مع ، عل= على أو علا ، ف = في"(٥٨).

ويؤكد استعمال الصفويين للحروف كما سبق ثنائية (إلى) و (على) و (مع) وهذا ما سبق أن ذكره هنري فليش(٥٥) حول ثنائية تلك الحروف.

في ضوء ما سبق عرضه يمكن الاطمئنان إلى القول بثنائية (مع) في وضعها ثم يأتي دور الإجابة على السؤال : هل هي اسم أو ظرف أو حرف؟

لإجابة هذا السؤال يمكن القول :

إذا كنت قد وافقت سيبويه والخليل على ثنائية (مع) فإنني أخالفهما في القول باسميتها على إطلاق هذا القول فسيبويه يعد (مع) سواء أكانت مفردة أم ساكنة أم مفتوحة العين يعدها اسما في كل حالاتها، والحقيقة أننا أمام ظاهرة أسماها الدكتور تمام حسان "تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد"(٦٠).

فلدينا في الاستعمال لفظ (مَعْ) الساكنة، ولدينا لفظ (مَعَ) ، ولفظ (معًا) ، ولفظ (مِنْ مَع) ويلاحظ أن سيبويه قد بدأ بالحكم على لفظ (مع) بالاسمية من قولهم (مِنْ مَعِه) ثم أطلق الحكم على كل ألفاظ (مع) في اللغة العربية بأنها اسم لدخول (مِنْ) الجارة عليها، ثم حاول النحاة من بعده إيجاد أدلة أخرى تدلل على اسميتها، فذكروا القراءة الشاذة السابقة في قوله تعالى : "هذا ذكرُ مَنْ معي وذكرُ مَنْ قبلي" (الآية ٢٤ من سورة الأنبياء) وهي : "هذا ذكرٌ مِنْ مَعِيَ وذكرٌ مِنَ قبلي"

وقالوا إن لفظ (معًا) اسم بدليل قبوله التنوين.

وأرى أن دخول حرف الجر (مِنْ) على (مَع) ليس دليلا على اسمية (مَعْ) ولا (مَعَ) ولكنه دخل على اسم يشبه هذين الحرفين في المبني ولكنه مختلف عنهما معنى فلفظ (مَع) المجرور اسم بمعنى (عند) يشبه لفظ (يد)

ولفظ (دم) فقولك (مِنْ مَعِه) يشبه قولك (مِنْ يَدِه) و (مِنْ دَمِه). وعليه حمل النحاة القراءة السابقة كما قال ابن جني في توجيه القراءة : "فكأنه قال : هذا ذكر مِنْ عندي ومِنْ قبلي"[٦١] كما أن "حرف الجر لا يدخل على حرف جر"[٦٢] وهذا دليل على اسمية (مَع) في قولهم : مِنْ مَعِه.

واستعمال (مَع) بمعنى (عند) نادر "ودخول (منْ) على (مع) نادر.. وضعف أبو حاتم هذه القراءة لدخول (من) على (مع) ولم ير لها وجها"[٦٣].

ولكن الحمل على المعنى كثير في كلام العرب فتحمل هذه القراءة على المعنى كما حمل قولهم : "فلان لغوب جاءته كتابي فاحتقرها"[٦٤] حملا لكتاب على معنى رسالة أو صحيفة.

وقد وردت (مَع) في القرآن الكريم إحدى وستين ومائة مرة لم تدخل عليها (من) ولامرة واحدة باستثناء قراءة من جعل (مَنْ) الموصولة (مِنْ) الجارة وهي قراءة شاذة وقد ورد توجيهها فيما سبق .

وأرى أن (مَع) بدخول (مِنْ) عليها لا يجوز القياس عليها وبناء حكم نحوي على باقي استعمالات لفظ (مَع) في اللغة كلها فهذا تشابه في المبنى دون المعنى وهذا "كالظروف تكون للظرفية المحضة كما تتحول إلى أدوات للشرط أو الاستفهام أو التعليل، وكالأدوات تكون الواحدة منها لعدد من المعّاني مثل "ما" تكون موصولة ونافية وكافة ومصدرية وظرفية واستفهامية وتعجبية وشرطية ومثل إن" تكون شرطية ونافية وزائدة ومخففة من الثقيلة المؤكدة"[٦٥].

أما (مَعْ) بسكون العين فهي حرف ثنائي مبني على السكون يشبه "لم" و(في) و(عن) و(بل) وغيرها من الحروف الثنائية التي عدها الرماني اثنين وعشرين حرفا[٦٦].

ويُرَدُّ قولُ ابن مالك باسمية (مَعْ) الساكنة حيث يقول : "وزعم قوم أن الساكن العين حرف، وليس بصحيح؛ لأن المعنى مع الحركة والسكون واحد فلا سبيل إلى الحرفية"[٦٧].

يرد ذلك بوضوح اختلاف المعنى بين (مَعْ) الساكنة و(مَع) المتحركة ، فـ (مع) المتحركة بالكسر اسم بمعنى :عند، وأما (مَعْ) الساكنة حرف يؤدي معنى وظيفيا لا معجميا وهو معنى المصاحبة.

فقولنا : جاء محمدٌ مَعْ زيدٍ . معناه : جاء محمد وزيد. أي: صحبه في المجيء . أما قولنا : جاء محمد من مَعِ زيد. فمعناه : جاء من عنده، ولا يخفى اختلاف المعنى فهما مبنيان متفقان في الشكل مختلفان في المعنى والأدلة على حرفية (مَعْ) الساكنة ما يأتي :

أ- أنها ثنائية البنية ساكنة وهذا المبنى غالبا من مباني الحروف.

ب- أنها تعبر عن علاقة و "التعبير عن العلاقة معنى وظيفي لا معجمي"(٦٨).

"والتعليق بالأداة أشهر أنواع التعليق في اللغة العربية الفصحى، فإذا استثنينا جملتي الإثبات والأمر بالصيغة "قام زيد، وزيد قام، وقُمْ" وكذلك بعض جمل الإفصاح، فإننا سنجد كل جملة في اللغة الفصحى على الإطلاق تتكل في تلخيص العلاقة بين أجزائها على الأداة"(٦٩).

ولما كانت (مَعْ) تؤدي معنى وظيفيا تعليقيا هو معنى المصاحبة والربط بين المشتركين في الفعل الواقع في جملتها لذا فهي حرف مساو للواو في أداء معنى المصاحبة وأنه يحذف وينوب عنه "الواو" في باب المفعول معه "توسعا في كلامهم وطلبا للتخفيف والاختصاص"(٧٠) وزاد ابن الأنباري الأمر وضوحا فقال: "فإن قيل : فلم كانت "الواو" أولى من غيرها من الحروف ؟ قيل : إنما كانت الواو أولى من غيرها، لأن "الواو" في معنى "مع" ولأن معنى "مع" المصاحبة، ومعنى "الواو" الجمع، فلما كانت في معنى "مع" كانت أولى من غيرها"(٧١).

وهي أي "مَع" أداة ثنائية من حروف المعَاني التي تؤدي وظيفة الربط في جملتها وتلك الأدوات الثنائية هي : " آ ، ولَم، وأَن ، وإن، وأو، وأي، وبل، وعن، وفي، وقد، وكي، ولا، ولم، ولن، وما، ومذ، ومع، ومن، وهل، ووا، ووي، ويا، ولو، وأل المعرفة"(٧٢).

جـ - أن فيها من مميزات الحروف ما يلي :

١- لا توصف ولا يوصف بها فلا تكون مسندا ولا مسندا إليه ولا يخبربها ولا يخبر عنها.
٢- لا تثنى ولا تجمع.
٣- لا تدخل في جدول تصريفي أو إسنادي وليس لها صيغة معينة .
٤- لا يأتلف منها مع مثلها كلام.
٥- لا يأتلف من الحرف والفعل كلام.
٦- لا يأتلف من الحرف والاسم كلام.

٧- لا تقبل أداة التعريف (أل).
٨- لا تضاف.
٩- لا تنون.
١٠- تفتقر بشكل متأصل إلى ضمائمها.
١١- رتبة أدوات الجمل الصدارة دائما، ورتبة حروف المعَاني هي التقدم على مدخولها...
لا تقبل علامات الأسماء أو الصفات أو الأفعال على أية حال"[٧٣].

ومما يؤكد أن (مَعْ) الساكنة ليست اسما على ما ذهب إليه ابن مالك أنها لا تقبل أي علامة من العلامات التي تميز الاسم وهي أن :
"١- يقبل ظاهرة تنوين التمكين.
٢- يقبل حرف النداء.
٣- يقبل (أل) أداة لتعريفه.
٤- يقبل الجر لفظا،حين يسبق بحرف الجر أو بالإضافة.
٥- يثنى ويجمع.
٦- يجوز تصغيره وترخيمه.
٧- له صيغ محددة تشاركه في بعضها الصفات.
٨- يدخل في الجدول الإلصاقي فقط من بين الجداول.
٩- يأتلف من الاسم والوصف كلام.
١٠- يأتلف من الاسم والفعل كلام.
١١- يضمر بعد أن يعرف.
١٢- يدل على مسمى وهذا هو معناه الصرفي.
١٣- يأتي لمعنى مجرد من الزمن أو لزمن مجرد من الحدث، حين يكون الزمن هو مسمى الاسم كالليل والنهار.
١٤- يوصف.
١٥- يخبر به حين ينقل إلى استعمال الصفة ويخبر عنه.
١٦- يقبل الإضافة المعنوية (المحضة)
١٧- يرفض علامات الأفعال "[٧٤].

ولم يقدم سيبويه ولا ابن مالك الرد على الأسئلة الآتية لكي يدللا على اسمية (مَعْ) الساكنة وتلك الأسئلة هي.

هل لفظ (مَعْ) الساكن العين الذي قلتم باسميته يعد مذكراً أو مؤنثاً ؟

وهل يعد باعتبار التعيين معرفة أونكرة ؟

وهل يعد باعتبار الصورة الإعرابية معربا أو مبنيا ؟

إن ابن مالك بعد أن أعياه تفسير النقص في لغة ربيعة وتفسير السكون على أنه سكون تخفيف اعترف قائلا : "فيقال على اللغة الربعية ذهبت معْ أخيك ومع ابْنك بالسكون قبل حركة وبالكسر قبل سكون وبعضهم يفتح قبل السكون، هكذا روى الكسائي عن ربيعة، ولولا الكسر قبل السكون لأمكن أن يقال إن السكون سكون تخفيف لا سكون بناء، ومن الوارد بالسكون قول الشاعر :

فريشي منكم وهواي مَعْكم   وإن كانت زيارتكم لماما

وقد خفي على سيبويه أن السكون لغة"(٧٥).

وأما (مَعَ) بفتح العين فهي - في رأيي - حرف جر مبني على الفتح وأصله (مَعْ) بتسكين العين ثم حركت العين بالفتح لمنع التقاء الساكنين، كما يجوز تحريك العين بالكسر لمنع التقاء الساكنين ، والدليل على أن الفتح في (مَعَ) فتح بناء لا فتح إعراب أنه لو جاز القول بإعراب (مَعَ) لدخلها الرفع والجر لفظا كما في لفظ (يد) و(دم) ولكن الواقع اللغوي لم يقدم شاهدا على رفع لفظ (مَعَ) لفظا فلم يسمع مثل : فلانٌ مَعُ فلان. ولم يسمع : إن الله مَعُ المتقين. بل التزم في (مَعَ) فتح العين في كل ما ورد في القرآن الكريم من لفظ (مَعَ) مع اختلاف مواقعها الإعرابية في الجمل الواردة فيها وقد يوجه هذا على أنها ظرف منصوب، وهذا ما لا يقوم عليه دليل، فهي ليست ظرفا معربا كما قال سيبويه وابن مالك، وليست اسما نقل إلى الظرفية على التوسع كما أوضحت من قبل، بل هي حرف مبني على الفتح في لغة معظم القبائل العربية ومنهم من يبنيه على السكون كما ذكرت ومنهم من يكسره.

أما عن تعليل كثرة التزام العين الفتح في لفظ (مَعَ) وورود القرآن الكريم في كل آياته التي ورد فيها لفظ (مع) بفتح العين فيرى الدكتور إبراهيم أنيس "أن الذي قد يرجح حركة على أخرى هو طبيعة الحرف المراد تحريكه، أو انسجام الحركة مع ما يجاورها من حركات، فبعض الحروف تؤثر حركة معينة فحروف الحلق مثلا تؤثر الفتح"(٧٦).

والعين حرف حلقي لذا فهي تؤثر الحركة بالفتح.

وقبل ذكر القيم الخلافية بين (مع) والظرف يجب التنبيه على ضرورة التفرقة بين الظرف والاسم، "وإذا عرفنا أن المباني التقسيمية

للصيغ الصرفية لا تتعدى ثلاثة هي : الاسم والصفة والأفعال. كانت الظروف من بين المباني التي لا صيغة لها، ولما كانت الظروف لا تدل على مسمى كما تدل الأسماء، ولا يسمى بها شيء معين فإن معناها ليس معجميا، وإنما هو معنى وظيفي. فهي تؤدي وظيفة الكناية عن الزمان أو المكان وبهذا تختلف اختلافا أساسيا عن الأسماء"(٧٧).

لقد خلط النحاة العرب بين مجموعات من الكلمات ذات المعّاني المختلفة والمباني المختلفة فنسبوها إلى الظروف "وما هي بظروف من حيث التقسيم ومن ذلك :

١- المصادر نحو : آتيك طلوع الشمس ... والمعروف أن المصادر أسماء لا ظروف.

٢- صيغتا اسمي الزمان والمكان، نحو : آتيك مطلع الشمس...

٣- بعض حروف الجر نحو : مذ، ومنذ، لأن معناهما ابتداء الغاية وهما يجران ما بعدهما، ولكنهما يستعملان استعمال الظروف عندما يردان مع الجمل فتكون الظرفية فيهما من قبيل تعدد المعنى الوظيفي.

٤- بعض ضمائر الإشارة إلى المكان نحو : هنا وثمَّ أو إلى الزمان نحو: الآن وأمس وهي ليست ظروفا في الأصل.

٥- بعض الأسماء المبهمة ومنها :

(أ) ما دل على مبهم من المقادير نحو : كم

(ب) ما دل على مبهم من العدد حين يميزه ما يفيد الزمان أو المكان نحو : خمسة أيام ... [وثلاثة فراسخ] (٧٨).

(ج) ما دل على مبهم من الجهات وهو فوق وتحت وأمام ووراء ويمين وشمال وخلف وإثر.

(د) ما دل على مبهم من الأوقات وهو حين ووقت وساعة ويوم وشهر وسنة وعام وزمان وأوان.

(هـ) بعض المبهمات المفتقرة إلى الإضافة والمفيدة لعلاقة بين أمرين صالحة لمعنى الزمان أو معنى المكان بحسب ما تضاف إليه وذلك هو قبل وبعد ودون ولدن وبين ووسط وعند.

٦- بعض الأسماء التي تطلق على مسميات زمانية معينة كسحر وسحرة وبكرة وضحوة..."(٧٩).

ويرى الدكتور تمام حسان أنه "ليس في اللغة العربية الفصحى مما ينبغي أن يوضع في قسم مستقل من أقسام الكلم يسمى "الظرف" إلا تلك

الكلمات... وهي : إذ وإذا، وإذًا ولما وأيان ومتى وهي للزمان ثم أين وأنى وحيث وهي للمكان"[٨٠].

وقد زاد بعض الباحثين[٨١] لفظ (كلما) في ظروف الزمان التي ذكرها الدكتور تمام حسان.

وعودة إلى ذكر القيم الخلافية بين لفظ (مَعَ) التي ذكر سيبويه وابن مالك أنها اسم معرب منصوب نقل إلى الظرفية وبين الظرف.

١) فالظروف "من حيث الصورة الإعرابية : هي جميعا من المبنيات والمعروف أن البناء مما يقرب الكلمة من الحروف"[٨١]. وسيبويه يقول بإعرابها وهذا يبعدها عن الظروف ولو أراد القول بظرفيتها لتعين عليه القول ببنائها والقول ببنائها يؤكد حرفيتها وأنها منقولة من الحرفية إلى الظرفية كما فُعِل مع (من ومنذ) ويبعد عنها القول بالنقل إلى الظرفية من الاسمية.

٢) كما أن الظروف "تؤدي وظيفة الكناية عن الزمان أو المكان"[٨٣] والمعنى الصرفي العام للظرف هو الظرفية الزمانية أو المكانية"[٨٤].

أما (مع) فإنه "يقتضي الاجتماع"[٨٥].

أي مطلق الاجتماع والذي يحدد نوعية الاجتماع هو ما يأتي في الجملة من الدلالة على نوعية الاجتماع، فقد يكون الاجتماع "في المكان نحو : هما معًا في الدار، أو في الزمان نحو : ولدا معًا. أو في المعنى كالمتضايفين نحو الأخ والأب، وإما في الشرف والرتبة نحو : هما معًا في العلو، ويقتضي معنى النصرة، فإن المضاف إليه لفظ "مع" هو المنصور نحو قوله تعالى : "إن الله معنا[٨٦]"[٨٧].

وواضح أن القرينة التي ترد بعد (مع) في جملتها هي التي تحدد المعنى الوظيفي الذي يؤديه الحرف (مع) وليست (مع) هي التي تقوم بوظيفة الظرفية أو الكناية عن الزمان والمكان والتركيب الذي ذكره الزبيدي ليوضح به دلالة (معًا) على الزمان وهو : ولدا معًا. يمكن حمله على معنى الدلالة على المكان أي : ولدا معًا في مكان واحد.

أما في نحو قولنا : سيولدان معًا. فإن الذي يدل على الزمان في هذا التركيب هو استعمال السين للاستقبال مع إمكانية حمل هذا التركيب على معنى الدلالة على المكان أيضاً أي : سيولدان معًا في مكان كذا.

ومن عجيب ما ذكره ابن هشام عن استعمال (مَع) ظرفا قوله "وتستعمل مضافة، فتكون ظرفا ولهاحينئذ ثلاثة معَان : أحدها : موضع الاجتماع؛ ولهذا يخبر بها عن الذوات نحو (والله معكم) [٨٨].

والثاني : زمانه، نحو : "جئتك مع العصر".

والثالث : مرادفة عند..." [٨٩].

والسؤال الذي يوجه لابن هشام - رحمه الله - أين موضع الاجتماع في قوله تعالى : (والله معكم) ؟ أليس المعنى كما قال الزبيدي في قوله تعالى : (إن الله معنا) هو معنى النصرة ؟ نقول ونحن نجتمع في مكان واحد : ألنت معه أم معي؟ أي : ألنت تناصره لم تناصرني ؟

وليس المقصود ألنت معه في مكانه أم معي في مكاني فالمكان واحد

والسؤال الثاني الذي يوجه إلى ابن هشام - رحمه الله - من أين علمت الدلالة على الزمن في قوله : جئتك مع العصر ؟ إن لفظ (العصر) هو القرينة التي تدل على الزمن في هذا التركيب وليس لفظ (مع) فلو حذف لفظ (العصر) لما دلَّ لفظ (مع) على زمان الاجتماع في المجيء.

٣) كذلك من القيم الخلافية بين (مع) والظرف أن الظرف "يراد به ما ضمن من اسم وقت أو مكان معنى (في) باطراد لواقع فيه مذكور أو مقدر ناصب له" [٩٠] كما أن الظرفية هي "حلول الشيء في غيره حقيقة مثل. علي في المسجد، والكتاب في الحقيبة، وجئت في الصباح، ويتفتح الزهر في الربيع، أو مجازا مثل : النجاة في الصدق، والعز في طاعة الله" [٩١].

لذا فإن في قول النحاة : "مع" ظرف لازم للظرفية، لا يخرج عنها، إلا إلى الجربمن" [٩٢] فيه تجوز شديد وهو يبطل بحد الظرف ولتوضيح ذلك أذكر المثال الآتي :

قولك : جئتك مع العصر. لا يصح فيه تضمن الكلام معنى (في)
كقولك : جئتك عصرا. فإنه يصح فيه أن يقال : جئتك في العصر
وأما قولك : جئتك مع العصر فلا يجوز أن يقال فيه :
جئتك في مع العصر. ولا يجوز : جئتك مع في العصر.

وذلك يدل على أن (مع) لا تتضمن معنى (في) وهي لاتدل على زمان معين ولا مكان معين لذا فهي ليست ظرفا على الحقيقة.

أما لفظ (معًا) فهو - في رأيي - اسم نكرة منون تنوين التنكير وهو لا علاقة له بلفظ (معْ) ولا لفظ (مَع) إلا من قبيل تعدد المعاني الوظيفية للمبني الواحد وهو يستعمل للدلالة على الحال.

وأما النحاة فقد اختلفوا " في حركة مع إذا نونت فذهب الخليل وسيبويه إلى أنها فتحة إعراب، والكلمة ثنائية حالة الإفراد، كما كانت حالة الإضافة. وذهب يونس والأخفش إلى أن الفتحة فيها كفتحة تاء "فتى"، لأنها حين أفردت رُدَّتْ إليها لامها المحذوفة فصارت اسما مقصوراً، قال ابن مالك : وهو الصحيح، لقولهم : الزيدان معًا، والزيدون معًا. فيوقعون "معًا" في موضع رفع، كما توقع الأسماء المقصورة نحو : فتى وهم عدى ولو كان باقيا على النقص لقيل : الزيدان مَعٌ كما يقال : هم يد واحدة على من سواهم، واعترض بأن "معًا" ظرف، في موضع الخبر، فلا يلزم ما قاله"[٩٢].

وأرى أن لفظ (معًا) لفظ غير مقطوع عن الإضافة لأنه يسبق دائما بالقائمَين بالحدث إذا كانا اثنين أو جمعًا.

فقولنا : الزيدان جاءا معًا لم يتبق المضاف ليحذف فقد ذكر قبل لفظ (معًا).

وإنما جاء لفظ (معًا) للدلالة على هيئتهما عند حدوث الفعل فقد جاءا مصطحبين.

وهو اسم ثنائي يشبه لفظ (دم) ولفظ (يد) وهذا رأي الخليل وسيبويه وهو الصواب - في رأيي - لأنه لو كان ثلاثيا مقصوراً كما قال يونس والأخفش وتبعهما ابن مالك في ذلك لوجب تثنيته وجمعه ففي نحو لفظ (فتى) الذي قاسوا عليه لفظ (معًا) إذا سبقه مثنى وجبت تثنيته.

نقول : هما فتيان وهم فتية ولا نقول : هما فتى ولا : هم فتى.

ولكنا نقول : هما معًا وهم معًا.

فدل ذلك على أن لفظ (معًا) لا يقاس على لفظ (فتى) وأن لفظ (معًا) ثنائي خصص للدلالة على حالة الاصطحاب فقولنا : هما معًا. تقديره : هما متلازمان أو مصطحبان أو مجتمعَان معًا.

وقولنا هم معًا أي : هم مجتمعون معًا.

لذا فإن قول الخليل وسيبويه بأن لفظ (معًا) حال ولا يقع خبرا ولا صفة - فيما أرى - هو الصواب وذلك على خلاف ما ذهب إليه ابن مالك، قال ابن هشام عن (معًا) : "وقد تفرد بمعنى جميعا فتنصب على الحال، نحو : جاءوا معًا"[٩٤].

وإن كنت أوافق ابن هشام على إعراب (معًا) حالا إلا أنني لا أوافقه على أن (معًا) قد أفردت عن الإضافة وأن أصل التركيب كان لفظ (معًا) مضافا فيه ثم حذف المضاف إليه حيث إنني أرى أن مثل التركيب : نجح محمد مع كسله .

لا يمكن أن يعبر عنه بالتركيب : نجح محمد وكسله معًا

فلا علاقة بين لفظ (مع) في التركيب ولفظ (معًا) في التركيب الثاني إلا من حيث المبنى أما المعنيان فمختلفان.

لذا فإن النحاة قد وقعوا في هذا الخلط بين (مَعَ) التي قالوا باسميتها وظرفيتها وإضافتها إلى ما بعدها وبين (معًا) التي قالوا باسميتها ونصبها على الظرفية أو على الحال ؛ وذلك لأنهم قد جعلوا التركيب الأول أصلا للتركيب الثاني على الرغم من أن التركيب الأول يذكر فيه أحد المصطحبين قبل (مع) ويذكر الآخر بعده أما التركيب الثاني فيذكر فيه المصطحبان قبل لفظ (معًا) وتتم الجملة قبل ذكر لفظ (معًا) ويأتي لفظ (معًا) للدلالة على هيئة المصطحبين عند وقوع الحدث نحو جاء زيد وعمرو معًا أي جاءا مصطحبين فجملة (جاء زيد وعمرو) جملة تامة لو لم يذكر معها لفظ (معًا) ماتأثر المعنى ولكن بزيادة (معًا) اكتسبت دلالة جديدة وهي الدلالة الحالية.

أما تركيب جاء محمد مع .... دون ذكر المجرور بعد (مع) لم يكتمل لأن (مع) تحتاج إلى ضميمة وهي الاسم المجرور بعدها وقد تغير المعنى فليس المعنى في قولنا (جاء محمد) مساويا للمعنى في قولنا (جاء محمد مع زيد) لذلك فكل تركيب من هذين التركيبين أصل قائم بذاته أما لفظ (معًا) فهو يشبه الألفاظ التي يستعملها العرب للدلالة على الحال نحو (جميعا) و(وحد).

نقول : جاءوا جميعاً.
كما نقول : جاء وحده.
كذلك نقول : جاءوا معًا.

فهذه الألفاظ كلها تعرب أحوالا.

ومن الجدير بالذكر أن لفظ (معًا) لم يرد ولا مرة واحدة في القرآن الكريم على الرغم من أن لفظ (مع) ذكر في القرآن الكريم إحدى وستين ومائة مرة . أليس هذا دليلا واضحا على الفرق الواضح بين التركيبين وأن كل تركيب أصل قائم بذاته ؟

لم يحول العربي تركيبا إلى تركيب ولم يقف بفكره أمام تركيب ما ليحوله إلى تركيب آخر ولكنه نطق بكل تركيب كما هو للدلالة على معنى معين لا يؤديه التركيب الآخر بالدقة نفسها.

الخلاصـــة

خلصنا من هذا البحث بالنتائج الآتية :

١- لفظ (مع) من الألفاظ التي لم يتفق النحاة على أصل وضعها ولا كونها اسما أو ظرفا أو حرفا.

٢- التضارب في أقوال سيبويه حول (مع) واضح من خلال نصوص الكتاب وقد أوقع النحاة من بعده في هذا التضارب أيضا.

٣- الرأي الغالب هو رأي من عد (مع)اسما وظرفا وأهم النحاة الذين يمثلون هذا الرأي وينتصرون له بعد سيبويه ابن مالك.

٤- تحقيق القول في أصل وضع (مع) واستعمالها يؤكد أن (مع) حرف ثنائي الوضع وأن الأصل فيه (مَعْ) بتسكين العين.

٥- (مَعَ) المحركة العين بالفتح حرف حركت عينه لمنع التقاء الساكنين بداية وكثر فيها الفتح دون الكسر لطبيعة حرف العين وهو حرف حلقي يكثر ورود الفتحة معه.

٦- (مَعَ) إذا لم يدخل عليها حرف الجر فهي (مَعْ) الساكنة حركت لمنع التقاء ساكنين.وإذا دخلت عليها (مِنْ) الجارة فهي اسم بمعنى (عند) وهذا من باب تعدد المعنى الوظيفي للمبني الواحد.

٧- (معًا) اسم نكرة منون تنوين تنكير ويقع حالا وهو من الألفاظ الموضوعة للدلالة على الحال ولا تقع خبرا ولا صفة ولا صلة وهي تلتزم النصب والتنوين والحالية تشبه في ذلك لفظ (جميعا) ولفظ (وحده).

٨- لا علاقة بين (مَعَ) و(معًا) وكل تركيب تردان فيه هو أصل قائم بذاته وليس فرعا عن غيره ولا أصلا له.

٩- وردت (مع) في القرآن الكريم إحدى وستين ومائة مرة مفتوحة العين على اللغة الغالبة الكثيرة ولم ترد مكسورة العين إلا في قراءة شاذة في الآية (٢٤) من سورة الأنبياء "هذا ذكر من معي وذكر من قبلي" ولم ترد (معًا) ولا مرة واحدة.

١٠- القول بظرفية (مع) قول ينافي الحقيقة ويرده وجود قيم خلافية كثيرة بين (مع) والظرف.

١١- لفظ (مع) لايدل على معنى الظرفية بذاته بل هو حرف يدل على معنى الاجتماع .

١٢-إعراب مثل : محمد مع زيد .

أرى أن يعرب (مع) حرف جر متعلقا بالخبر المحذوف وتقديره (مستقر) أو مجتمع أو مصطحب.

ولا تعرب (مع) ظرفا لأنه لا دليل على الزمان أو المكان في هذا التركيب فالمعية تقتضي المكان والزمان في وقت واحد فلا ترجيح للزمان أو المكان في مثل هذا التركيب والمعنى الغالب هو تحقق معنى الاجتماع بين محمد وزيد أما المكان والزمان فلا دلالة عليه في لفظ (مع) ولا في لفظ (زيد).

الهوامش

١- سيبويه، الكتاب ٤٢٠/١
٢- المرجع السابق ٤٢٠/١
٣- البيت من الوافر لجرير بديوانه / ٥٠٦ وليس بديوان الراعي.
٤- سيبويه ، الكتاب ٢٨٦/٣-٢٨٧
٥- المصدر السابق ٢٢٧/٤
٦- سيبويه، الكتاب ٢٢٨/٤
٧- المصدر السابق "باب الجر" ٤١٩/١
٨- ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم (مع) ٥٥/١
٩- أبو حيان، ارتشاف الضرب ١٤٥٧/٣
١٠- ابن جني، سر صناعة الإعراب ١٤٤/١-١٤٥.
١١- انظر لابن جني، اللمع في العربية من ص١٣٨-١٤٠ باب المفعول فيه وهو الظرف - باب ظروف الزمان - باب ظروف المكان وانظر ص١٥٥ حروف الجر حيث لم يذكرها في حروف الجر.
١٢- آية (٢٤) الأنبياء.
١٣- ابن جني، المحتسب ٦١/٢
١٤- تناول المبرد الظروف بالحديث عنها في مواضع متعددة من كتابه انظر المقتضب ٢٧٠/٢ وما بعدها ١٠٢/٣ وما بعدها و٣٢٨/٤ وما بعدها.
١٥- انظر المفصل في صنعة الإعراب للزمخشري ص١٩٥ (فصل الظروف وص٣٩٥ (ومن أصناف الحرف حروف الإضافة).
١٦- انظر شرح ابن يعيش على المفصل ٨٥/٤ الظروف وكذلك ٧/٨ وما بعدها (حروف الإضافة)
١٧- أبو جعفر النحاس، إعراب القرآن ٢١٣/٣ عند حديثه عن الآية (٤٤) من سورة (النمل) وهي قوله تعالى : "وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين".
١٨- ابن معط، كتاب الدرة الألفية في علم العربية (ألفية ابن معط)/١٠
١٩- المصدر السابق /١١
٢٠- ابن الحاجب، كتاب الكافية في النحو ١٢٧/٢
٢١- المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني/ ٣٩٤
٢٢- ابن مالك، شرح التسهيل ٢٤١/٢-٢٤٢
٢٣- أبو حيان، ارتشاف الضرب ١٤٥٨/٣
٢٤- ابن هشام، مغني اللبيب ٣٣٣/٢
٢٥- الآثاري، ألفية الآثاري / ٩١
٢٦- السيوطي، ألفيته النحوية / ٣١
٢٧- الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ٥١٩/١
٢٨- الرماني، كتاب معاني الحروف ٦٥-١٠٣

٢٩- ابن قاسم المرادي، الجني الداني في حروف المعاني / ٣٠٦
٣٠- ابن نور الدين، مصابيح المغاني في حروف المعاني ٣٥٢
٣١- انظر : عبد القاهر الجرجاني، العوامل المائة النحوية (النوع الأول: حروف تجر الاسم الواحد فقط / ٨٧-١٤٦
٣٢- عباس حسن، النحو الوافي ٣٠٠/٢
٣٣- المصدر نفسه ١٢٥/٣-١٢٦-١٢٧
٣٤- ابن مالك، شرح التسهيل ٢٣٩/٢-٢٤٠
٣٥- المصدر السابق ٢٤١/٢
٣٦- ربيعة هو ربيعة "بن نزار بن معد بن عدنان أبو قبيلة و(غَنْم) بفتح العين المعجمة وسكون النون ابن ثعلب بن وائل أبو حي" انظر شرح التصريح على التوضيح للشيخ خالد الأزهري ٤٨/٢
٣٧- سيبويه، الكتاب ٢٢/١
٣٨- ابن جني، الخصائص ١٢/٢ "باب اختلاف اللغات وكلها حجة".
٣٩- السيوطي، كتاب الاقتراح في علم أصول النحو /١٢١
٤٠- ابن منظور، لسان العرب: معي.
٤١- المصدر السابق: معي.
٤٢- المصدر السابق (معي).
٤٣- المصدر السابق. (معع).
٤٤- الزمخشري، أساس البلاغة (معع).
٤٥- لسان العرب (معع).
٤٦- المصدر السابق (معع).
٤٧- هنرى فليش، العربية الفصحى / ١٧٩
٤٨- ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم (مع) ٥٥/١
٤٩- برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية / ٣٦
٥٠- برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية /١٦٠
٥١- ماجدة محمد أنور، فن النحو بين اليونانية والسريانية. ترجمة ودراسة لكتابي ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي / ١٠٥
52- Louis H. Gray : Introduction to Semitic comparative linguistics PP 74-75.
53- 54- Moscati, An introduction to the comparative Grammar or the Semitic languages. P. 121.
55-De lacy O'Leary : comparative Grammar of the Semitic languages. P. 270.
٥٦- د. خليل يحيى نامي : العرب قبل الإسلام / ٣٠
٥٧- المصدر السابق /٢٧
٥٨- د. خليل يحيى نامي. العرب قبل الإسلام / ٣٩
٥٩- انظر ص٩ من هذا البحث.
٦٠- د. تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها / ١٦٣.

٦١- ابن جني، المحتسب ٦١/٢.
٦٢- أبو البركات بن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف ٥٧٣/٢
٦٣- أبو حيان، البحر المحيط ٢٨٤/٦
٦٤- ابن جني، الخصائص ٤١٨/٢
٦٥- د. تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها / ١٦٤
٦٦- الرماني، كتاب معاني الحروف / ٦٥-١٠٣
٦٧- ابن مالك، شرح التسهيل ٢٤١/٢
٦٨- د.تمام حسان - اللغة العربية معناها ومبناها / ١٢٧
٦٩- المصدر السابق / ١٢٣
٧٠- ابن الأنباري، أسرار العربية / ١٨٤
٧١- المصدر السابق / ١٨٤-١٨٥
٧٢- د. فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة / ٢٦٤
٧٣- المصدر السابق / ٢٦٧-٢٦٨
٧٤- المصدر السابق / ٢١٩-٢٢٠
٧٥- ابن مالك، شرح التسهيل ٢٤١/٢
٧٦- د. إبراهيم أنيس، رأي في الإعراب بالحركات، مجلة مجمع اللغة العربية الجزء العاشر / ٥٥-٥٦
٧٧- فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي/ ٢٥٨
٧٨- زيادة من وضع الباحث للتمثيل على العدد المميز باسم يدل على المكان.
٧٩- د. تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها / ١١٩-١٢٠
٨٠- المصدر السابق / ١٢١
٨١- انظر د. فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي /٢٥٨
٨٢- د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها / ١٢١
٨٣- ٨٤- د. فاضل مصطفى الساقي. المصدر السابق / ٢٦١
٨٥- الزبيدي، التكملة والذيل والصلة ٤٦٤/٤.
٨٦- آية (٤٠) سورة (التوبة).
٨٧- الزبيدي، التكملة والذيل والصلة ٤٦٤/٤-٤٦٥ م.ع.ع.
٨٨- آية (٣٥) سورة (محمد).
٨٩- ابن هشام، مغني اللبيب ٣٣٣/١
٩٠- ٩١- د. محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية (الظاء) / ١٧٢
٩٢- ابن قاسم المرادي، الجني الداني في حروف المعاني / ٣٠٦
٩٣- المصدر السابق /٣٠٧-٣٠٨
٩٤- ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك / ١٤٨

المصادر والمراجع

١) الآثاري (زين الدين شعبان بن محمد القرشي) ت ٨٢٨هـ
- ألفية الآثاري (كفاية الغلام في إعراب الكلام).
حققه وقدم له الدكتور / زهير زاهد - الأستاذ هلال ناجي
عالم الكتب - بيروت الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م
٢) د. إبراهيم أنيس.
- رأي في الإعراب بالحركات.
مجلة مجمع اللغة العربية. الجزء العاشر مطبعة التحرير ١٩٥٨م
٣) الأزهري (خالد بن عبد الله)
- شرح التصريح على التوضيح
دار إحياء الكتب العربية بدون
٤) الإستراباذي (رضى الدين محمد بن الحسن) ت ٦٨٦هـ
- شرح كتاب الكافية في النحو لابن الحاجب
دار الكتب العلمية بيروت الطبعة الثالثة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
٥) ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد) ت٥٧٧هـ.
- الإنصاف في مسائل الخلاف ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف تأليف محمد محي الدين عبد الحميد.
المكتبة العصرية - صيدا - بيروت ١٩٨٢م.
- كتاب أسرار العربية.
عني بتحقيقه محمد بهجة البيطار
مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م.
٦) برجشتراسر
التطور النحوي للغة العربية
أخرجه وصححه وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب.
الخانجي ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
٧) د. تمام حسان
اللغة العربية معناها ومبناها
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣
٨) جرير بن عطية ت ١١٠هـ
ديوان جرير شرح محمد بن حبيب
تحقيق د. نعمان محمد أمين القاهرة ١٩٦٩ دار المعارف
شرح ديوان جرير.
تأليف محمد إسماعيل عبد الله الصاوي - دار الأندلس - بيروت

٩) الجرجاني (عبد القاهر) ت ٤٧١هـ
العوامل المائة النحوية في أصول علم العربية
تحقيق وتقديم وتعليق د. البدراوي زهران
دار المعارف - الطبعة الثانية ١٩٨٨م
١٠) ابن جني (أبو الفتح عثمان) ت ٣٩٢هـ
- الخصائص
تحقيق محمد علي النجار - الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- سر صناعة الإعراب
بتحقيق مصطفى السقا وآخرين
مصطفى البابي الحلبي وأولاده - الطبعة الأولى ١٣٧٤هـ - ١٩٥٤م
- اللمع في العربية.
تقديم وتحقيق وتعليق د / حسين شرف - كلية دار العلوم الطبعة الأولى عالم الكتب - القاهرة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها تحقيق على الجندي ناصف وآخرين.
المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
١١) أبو حيان الأندلسي (محمد بن يوسف) ت ٧٤٥هـ
- ارتشاف الضرب من لسان العرب.
تحقيق وشرح ودراسة د. رجب عثمان محمد مراجعة أ.د / رمضان عبدالتواب مكتبة الخانجي بالقاهرة الطبعة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- تفسير البحر المحيط.
دراسة وتحقيق وتعليق الشيخ أحمد عبد الموجود وآخرين - دار الكتب العلمية - بيروت - الطبعة الأولى - ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
١٢) د. خليل يحيى نامي
العرب قبل الإسلام - تاريخهم - لغاتهم — آلهتهم. دار المعارف - ١٩٨٦
١٣) الرماني
كتاب معاني الحروف
تحقيق دكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبي - دار نهضة مصر القاهرة ١٩٧٢م
١٤) الزبيدي (محد مرتضى الحسيني) ت ١٢٠٥هـ
التكملة والذيل والصلة لما فات صاحب القاموس من اللغة
تحقيق وتقديم مصطفى حجازي وآخرين
مجمع اللغة العربية القاهرة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦ وما بعدها.
١٥) الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر) ت ٥٣٨هـ أساس البلاغة.
دار بيروت للطباعة والنشر ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م .

المفصل في صنعة الأعراب
تحقيق الدكتور/ محمد محمد عبد المقصود والدكتور حسن محمد عبد المقصود
١٦) سيبويه (أبو عمرو عثمان بن قنبر) ت ١٨٠هـ
الكتاب (كتاب سيبويه)
تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون
الخانجي ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م
١٧) ابن سيده (علي بن إسماعيل) ت ٤٥٨هـ
المحكم والمحيط الأعظم في اللغة.
تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار
معهد المخطوطات بجامعة الدولة العربية
مصطفى البابي الحلبي ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م الطبعة الأولى
١٨) السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين) ت ٩١١هـ
- كتب الاقتراح في علم أصول النحو
قدم له وضبطه وصححه وشرحه وعلق حواشيه وفهرسه الدكتور أحمد سليم الحمصي والدكتور محمد أحمد قاسم - جروس برس الطبعة الأولى ١٩٨٨م.
- ألفية السيوطي النحوية
دار إحياء الكتب العربية بدون
١٩) عباس حسن
النحو الوافي
دار المعارف - الطبعة السادسة ١٩٨١م
٢٠) د. فاضل مصطفى الساقي
أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة
تقديم الأستاذ الدكتور تمام حسان - مكتبة الخانجي ١٣٩٧ - ١٩٧٧م
٢١) ماجدة محمد أنور
فن النحويين اليونانية والسريانية ترجمة ودراسة كتابي ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي
المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة (٢٩٧) - ٢٠٠١م
٢٢) المالقي (أحمد بن عبد النور) ت ٧٠٢هـ
رصف المباني في شرح حروف المعاني
تحقيق د / أحمد محمد الخراط - دار القلم بيروت ط ٢ ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
٢٣) ابن مالك (جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي الجياني الأندلسي) ت ٦٧٢هـ.
شرح التسهيل
تحقيق د / عبد الرحمن السيد والدكتور محمد بدوي المختون
ط١ ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م هجر للطباعة والنشر مصر

٢٤) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) ٢٨٥هـ
كتاب المقتضب
تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م
المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.
٢٥) د. محمد إبراهيم عبادة
معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية
مكتبة الآداب الطبعة الثانية ٢٠٠١م
٢٦) المرادي (الحسن بن قاسم)
الجني الداني في حروف المعاني
تحقيق د / فخر الدين قباوة والأستاذ محمد نديم فاضل
دار الآفاق الجديدة بيروت الطبعة الأولى ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م
٢٧) ابن معط (يحيى بن معط بن عبد النور) ت ٦٢٨هـ
كتاب الدرة الألفية في علم العربية (ألفية ابن معط) ليسيج ١٣١٧هـ.
٢٨) ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم)
لسان العرب - دار المعارف بمصر
٢٩) النحاس (أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس) ت ٣٣٨هـ
إعراب القرآن.
تحقيق د. زهير غازي زاهد
عالم الكتب - بيروت الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
٣٠) ابن نور الدين (محمد بن علي بن عبد الله بن إبراهيم الخطيب الموزعي) مصابيح المغاني في حروف المعاني.
حققه وقدم له وعلق عليه دكتور جمال طلبة.
دار زاهد القدسي القاهرة الطبعة الأولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
٣١) ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف) ت ٧٦١هـ
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ومعه كتاب بغية السالك إلى أوضح المسالك تأليف عبد المتعال الصعيدي.
مكتبة الآداب بدون
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب
تحقيق الشيخ محمد محي الدين عبد الحميد
محمد علي صبيح وأولاده
٣٢) هنري فليش اليسوعي
العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد
تعريب وتحقيق د. عبد الصبور شاهين - الطبعة الأولى ١٩٦٦م.
٣٣) ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي النحوي) ت ٦٤٣هـ
شرح المفصل (عشرة أجزاء في مجلدين)
مكتبة المتنبي – القاهرة.

المراجع الأجنبية

(١)Gray (Louis H) :

Introduction to Semitic comparativeLinguistics
(Amsterdam 1971)

(٢)Moscati (Sabatino):

An Introduction to the comparative grammar of the Semitic languages.
(second printing 1969 Germany)

(٣)O'Leary (Delacy) :

Comparative Grammar of the Semitic languages .

(Amsterdam 1969)

****

مدلول العبادة وصلته بالهداية

رجاء بنت محمد عـودة (*)

الإنسان خليفة الله في أرضه، وهذه الخلافة تتمثل في إعمار الكون، والدعوة إلى الله، واتباع منهجه بالعبادة وفق ضوابطها الشرعية. وهذه الغاية لا تؤتي ثمارها اليانعة إلا بفقه مدلول العبادة لغةً وشرعًا.

العبادة لغة وشرعًا:

ورد معنى العبادة في المعاجم اللغوية دالاً على: الطاعة، والخضوع، والتذلل، والتنسك[1]. أما معنى العبادة شرعًا فقد بسط القول فيه الإمام ابن تيمية وأبو الأعلى المودودي. يقول ابن تيمية: "العبادة اسم جامع لكل ما يحبه الله ويرضاه من الأقوال والأعمال الباطنة والظاهرة؛ فالصلاة، والزكاة، والصيام، والحج، وصدق الحديث، وأداء الأمانة، وبر الوالدين، وصلة الأرحام، والوفاء بالعهود، والأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، والجهاد للكفار، والمنافقين،

(*) أستاذ مساعد،بقسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب ،جامعة الملك سعود

(١) انظر: معجم الصحاح، القاموس المحيط، لسان العرب، مادة (عبد).

والإحسان للجار واليتيم، والمسكين، وابن السبيل... والدعاء والذكر، والقراءة وأمثال ذلك من العبادة"[٢]. ويقول في موضع آخر: "فكل ما أمر الله به عباده من الأسباب فهو عباده. والتوكل مقرون بالعبادة" [٣].

أما أبو الأعلى المودودى فقد بيَّن في عرضه للمصطلحات الأربعة في القرآن الكريم الإله والرب والدين والعبادة، بأن العبادة تشمل جميع مناحي الحياة مع اقترانها بإخلاص النيّة، مستدلاً بالآيات الكريمة التي تتضمن هذه المعاني منتهيًا إلى القول: "... فلا داعي لأن تُخص كلمة "العبادة" في هذه الآيات وما شاكلها بمعنى: التأله وحده، أو بمعنى العبديه والإطاعة فحسب، بل الحق أن القرآن في مثل هذه الآيات يعرض دعوته بأكملها. ومن الظاهر أنه ليست دعوة القرآن إلاّ أن تكون العبدية والإطاعة والتأله كل أولئك خالصًا لوجه الله تعالى. ومن ثمَّ إنَّ حصر معاني كلمة "العبادة" في معنًى بعينه، في الحقيقة حصر لدعوة القرآن في معانٍ ضيقة. ومن نتائجه المحتومة أن من آمن بدين الله وهو يتصور دعوة القرآن هذا التصور الضيق المحدود، فإنه لن يتبع تعاليمه إلاّ اتباعًا ناقصًا محدودًا"[٤].

وهذا الإطار للعبادة يعطيها بُعدًا شموليًا، يجسد معنى العبادة بمدلولها الخاص والعام.

---

(٢) الإمام ابن تيمية: العبودية، ط/٢ (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٣٨٩هـ) ص/٣٨.

(٣) المصدر السابق، ص / ٧٣.

(٤) انظر : أبو الأعلى المودودي: المصطلحات الأربعة في القرآن، (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٧٥م) ص/ ٦٥.

العبادة بمدلولها الخاص:

وتشمل الفرائض، والأركان الشعائرية، وهي تعني: "– خاصة في الاستعمال الفقهي – أركان الدين الأربعة: الصلاة، والزكاة، والصيام، والحج... وهناك ما يُبرر إطلاق لفظ العبادات ويُراد به تلك الأركان لأنها جامعة لكثير من أسرار العبادات مُحصلة لكثير من مقاصدها، محققة جُلَّ معانيها إن لم تكن جميعها..." (٥).

كما تشمل العبادة بمدلولها الخاص ما زاد عن الفرائض من ألوان التعبد التطوعي من ذكر وتلاوة ودعاء واستغفار، كما تتضمن الفضائل الإنسانية من صدق الحديث وأداء الأمانة. والأخلاق الربانية من محبة الله وخشيته وإخلاص العبادة له، وسوى ذلك من أفعال القلوب(٦).

العبادة بمدلولها العام:

وتتمثل في كل حركة وكل نشاط يعمله الإنسان في عمران الكون، وسدِّ حاجاته وحاجات مجتمعه تبعًا لما رسمته حدود الله وضوابطه. وعلى هذا فكثير من الأعمال الدنيوية بما ينضوي فيها من تحقق الطموحات والرغبات البشرية على تعددها وتنوعها تتدرج

(٥) د. رفعت فوزي؛ العبادات: أحكامها، وبيان آثارها في بناء المجتمع الإسلامي، (كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٩م) ص/ ٨.

(٦) انظر: د. يوسف القرضاوي: العبادة في الإسلام، ط/٢ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠١م) ص/٤٨.

بإخلاص النيّة في ميدان العبادة؛ فعلى سبيل المثال: بتربية الوالدين لأولادهم بنية التنشئة الصالحة، يندرج عملهم في ميدان العبادة. والجهد البحثي للعالم المتخصص لإفادة المجتمع الإسلامي بنتاج بحثه يُعدّ هذا الجهد عبادة. والموظف المؤدي لعمله متوخيًا الحلال وحسن الأداء يُحسب عمله في مضمار العبادة.

والرجل الذي يمارس هوايته الرياضية، ويبتغي في ذلك القوة على طاعة الله يندرج عمله في حقل العبادة. والمرأة التي تزور جارتها لصلة الجوار مع ما فيها من متعة وتسلية عُدت زيارتها عبادة.

وليس هذا فحسب بل يندرج في واحة العبادة ما يكون من خصوصية العلاقة بين الزوجين كما يندرج فيها: "الحاجات الضرورية التي يؤديها المسلم بدافع الغريزة البشرية... وما كان من هذا القبيل يدخله الإسلام في دائرة العبادة الفسيحة بشرط واحد، هو "النية" فالنية هي المادة السحرية العجيبة التي تضاف إلى المباحات والعادات فتصنع منها طاعات وقربات"(٧).

ولو أردنا استقصاء الجم الغفير من الأعمال الدنيوية المنضوية في ثنايا العبادة لطال بنا المقام. ولعل فيما ذكرناه تنبيهًا وتشويقًا لمن يستثمر حياته كلها في مرضاة الله برصيد تصاعدي، دون أن يبذل مزيدًا من الجهد والعناء للعمل نفسه! مع بُعد الفارق بين ثواب العملين في المقترن بالنيّة وبغير المقترن بها؛ فأجر العمل الدنيوي مقيدٌ أثره بالحياة الدنيوية، يترك صاحبه بمجرد تركه الدنيا، أما العمل الأخروي

(٧) د. يوسف القرضاوي: العبادة في الإسلام، ص /٦١.

فهو ممتد الأثر للحياة الأخروية يكفل لصاحبه ثواب الآخرة ونعيمها. ويأتي هذا التوظيف الأخروي للأعمال الدنيوية استجابة لقوله تعالى : ﴿قُلْ إِنَّ صَلاَتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ لاَ شَرِيكَ لَهُ وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ﴾[٨].

وهذا الإطار الشمولي للعبادة قد يطرح سؤالين؛ الأول: إذا كانت العبادة تشمل الدين كله فلماذا عطف القرآن عليها غيرها من الأوامر والنواهي، من مثل قوله تعالى: ﴿وَاعْبُدُواْ اللّهَ وَلاَ تُشْرِكُواْ بِهِ شَيْئاً وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً وَبِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَالْجَارِ ذِي الْقُرْبَى.... ﴾[٩]. وقوله تعالى على لسان شعيب عليه السلام: ﴿... يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَـهٍ غَيْرُهُ وَلاَ تَنقُصُواْ الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ...﴾[١٠]. والثاني: إذا كان الدين كله عبادة فلماذا قسَّم الفقهاء أحكام الشرع إلى: عبادات، ومعاملات؟

والجواب عن السؤال الأول مؤداه: أن العطف في اللغة يقتضي المغايرة، وعطف العام على الخاص من سنن العربية، وذلك للتنبيه على أهمية في الخاص اقتضت إفراده بالذكر، كأنه جنس مستقل، مع انضوائه في ثنايا العام. كما أن العكس مألوف، وهو عطف الخاص على العام، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاء ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ

(٨) الأنعام، الآية/ ١٦٢.

(٩) النساء، الآية / ٣٦.

(١٠) هـود، الآية / ٨٤.

والبغي...﴾ [١١]، فالقرآن الكريم حث على إيتاء ذي القربى مع أنه يندرج في ثنايا الإحسان. كذلك خص الفحشاء بالذكر مع دخولها في عموم المنكر، وكذلك البغي، وأمثلة هذا في القرآن كثيرة[١٢].

أما الإجابة عن السؤال الثاني: فإن تقسيم الفقهاء للأحكام الشرعية العملية إلى عبادات ومعاملات كان بمقتضى تقسيم اصطلاحي؛ فهم أرادوا به التفريق بين نوعين من الأحكام؛ الأول: يشمل الصور والكيفيات المحددة التي شرعها الله، ليتقرب عباده إليه بأدائها . والثاني : يشمل الأحكام التي تنظم علاقات الناس بعضهم ببعض في شؤون حياتهم؛ فهذه العلاقات لم ينشئها الشرع، بل هي موجودة قبله، ولكنه عدلها وهذبها وأقر الصالح منها ونبذ الضار الفاسد[١٣].

العبادة غاية الوجود الإنساني:

العبادة بمقتضى الرؤية الشمولية لها تشكل غاية الوجود الإنساني مصداقا للخطاب القرآني: ﴿**وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون**﴾ [١٤] ولو لم تكن حياة المسلم كلها عبادة لكانت أوقات العبادة المتعارف عليها لا تنال من حياة المسلم سوى جزء يسير من نشاطه اليومي؛ فمثلا الصلاة بأوقاتها الخمسة لا تستغرق من وقت المسلم

(١١) النحل، الآية / ٩٠.

(١٢) انظر : العبادة في الإسلام، ص / ٦٧.

(١٣) المرجع السابق، ص /٦٧.

(١٤) سورة الذاريات، الآية/ ٥٦.

اليومي سوى ساعة ونصف تقريبًا. والصيام شهر في العام، والزكاة مرة في السنة، أما الحج فهو مرة في العمر لمن استطاع إليه سبيلا.

ومن منطلق هذا الحيز الزمني لأوقات العبادة – لو حُصرتْ في أداء الشعائر – تتداعى أهمية فقه صياغة الحياة وفق معنى شمولي للعبادة يكون فيه المسلم متعبدًا لله سبحانه وتعالى في حياته الخاصة والعامة؛ فالزوج يتعبد الله في تعامله مع أسرته، والجار مع جاره، والتاجر في تجارته، والموظف في دائرته، والعامل في مصنعه، والأستاذ مع طلابه، والضابط مع جنده، والمزارع في حقله، إلى آخر ما يضمه الهرم الاجتماعي من شرائح اجتماعية أيًا كانت توجهاتها ومواقعها. فإذا شعر المسلم أنه يخشى الله ويتقيه في كل ما يصدر عنه من أعمال دنيوية كُتبتْ له بإخلاص النية عبادة، وكان مأجورًا عليها، كأجره على الشعائر التعبدية.

أثر العبادة في النفس الإنسانية:

للعبادة بمدلولها الشمولي كثير من الآثار الإيجابية في نفس المسلم؛ فهي تحقق ابتداءً عبودية المخلوق لخالقه، وغاية وجوده الإنساني، إلى جانب الارتقاء به من الدونية إلى مصافٍ علوية؛ لما هو معلوم من أن الإنسان خُلق من طبيعةٍ مزدوجة: قبضة من الطين، ونفحة من الروح؛ فقبضة الطين تهوي به للدرك الأدنى، ونفخة الروح ترتقي به إلى أفق عُلوي؛ فهي على هذا تزكية للنفس، وشفاء للصدر، وسمو للروح.

وفضلاً عن ذلك فالعبادة تعد متطلبًا فطريًا للنفس البشرية؛ فالمسلم محتاج لربه في ليله ونهاره ، في صحته ومرضه ، في سرائه وضرائه، وفي كل حركة من حركات حياته: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنتُمُ الْفُقَرَاء إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ**﴾(١٥) وقوله صلى الله عليه وسلم : "... احفظ الله يحفظك، احفظ الله تجده تجاهك، إذا سألت فاسأل الله، وإذا استعنت فاستعن بالله، واعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء لم ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك، ولو اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك. رُفعتْ الأقلام، وجفت الصحف"(١٦).

والعبادة تمثل الحصن الذي يلجأ إليه المسلم؛ ولابُدَّ من اليقين الكامل بهذا الالتجاء، والحاجة إليه. كما أن المسلم بعبوديته لخالقه محكوم بإقامة هذه العبودية في نفسه، والإحساس بالارتقاء بها ارتقاءً يحقق القرب والتواصل مع ربه متى شاء، وأنى شاء؛ بل والإحساس بالبون الشاسع بين العبودية للخالق، والعبودية للمخلوق.

وهذا الأثر النفسي للعبادة ترددت أصداؤه نبضًا صادقًا، وبلسمًا شافيًا يسريان في كيان من استشعر حلاوتها من القدماء والمحدثين.

فهذا الإمام ابن تيمية يربط بخيط شعوري بين صلة العابد بالمعبود، مرتقيًا لأجواء علوية سموًا واطمئنانًا وسعادة، يقول: "القلب

(١٥) فاطر، الآية / ١٥.

(١٦) الإمام الترمذي: سنن الترمذي، تحقيق: إبراهيم عطوة، ط/٢ (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٧م) ٦٦٧/٤.

فقير بالذات إلى الله من وجهين: من جهة العبادة، وهي العلة الغائيـــه، ومن جهة الاستعانة والتوكل؛ وهي العلة الفاعلة. فالقلب لا يصلح، ولا يفلح، ولا ينعم، ولا يسر، ولا يلتذ، ولا يطيب، ولا يسكن، ولا يطمئــن إلا بعبادة ربه، وحبه، والإنابة... إذ فيه فقر ذاتي إلى ربـــه... فـــهو دائمًا مفتقر إلى حقيقة: "إياك نعبد وإياك نستعين"(١٧).

والإمام ابن القيم يستشعر في العبادة عالمًا فريدًا مـــن الســـعادة والتواصل والمحبة بين العبد وخالقه، يقول: "إنه لا شيء أحـــب إلـــى القلوب من خالقها وفاطرها فهو إلهها ومعبودها، ووليـــها ومولاهـــا، وربها ومدبرها، ورازقها، ومميتها ومحييها. فمحبته نعيـــم النفـــوس، وحياة الأرواح، وسرور النفوس، وقوت القلوب... والحـــلاوة التـــي يجدها المؤمن في قلبه بذلك تفوق كل حلاوة، والنعيم الذي يحصل لـــه بذلك أتمّ من كل نعيم"(١٨).

أما القاضي عياض فيرى في العبادة سموًا روحيًـــا، وارتقـــاءً يوازي مجرات السماء، بل ويسمو عليها تيهًا وفخرًا قائلا:(١٩)

ومما زادني شـــرفًا وتيهـــًا وكدتُ بأخمصـــي أطأ الثريا
دخولي تحت قولك يا عبادي وأنْ صيَّرت أحمدَ لي نبيـــا

ويُجلي الرازي آفاق العبادة بارتقاء الإنسان إلى مدارج الكمـــال الإنساني يقول: "اعلم أنّ من عرف فوائد العبادة طاب له الاشتغال بها،

---

(١٧) ابن تيمية: العبودية، ص / ١٠٨.

(١٨) الإمام ابن قيّم الجوزية: إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان، تحقيق: محمد رشيد كيلاني (القاهرة: مكتبة البابي الحلبي، د.ت) ٢/١٩٤.

(١٩) نقلا عن رسالة: العبودية: ابن تيمية، ص /٤.

وثقل عليه الاشتغال بغيرها، وبيانه من وجوه، الأول: أن الكمال محبوب بالذات وأكمل أحوال الإنسان، ... اشتغاله بعبادة الله، فإنه يستنير قلبه بنور الإلهية، ويتشرف لسانه بشرف الذكر والقراءة، وتتجمل أعضاؤه بجمال خدمة الله، وهذه الأحوال أشرف المراتب الإنسانية... فمن وقف على هذه الأحوال زال عنه ثقل الطاعات، وعظمت حلاوتها في قلبه. والثاني: أن العبادة أمانة بدليل قوله تعالى: **﴿إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ...﴾** [٢٠] وأداء الأمانة صفة من صفات الكمال محبوبة بالذات ولأن أداء الأمانة من أحد الجانبين سبب لأداء الأمانة من الجانب الثاني..." [٢١].

ويرى ولي الله الدهلوي أن العبادة تشكل ثنائية يتناغم فيها الميل الفطري للعبادة، وما تحققه من السعادة الروحية المؤدية لصلة سامية بين العبد وخالقه، قائلاً: "فاعلم أن في روح الإنسان لطيفة نورانية تميل بطبعها إلى الله عز وجل ميل الحديد إلى المغناطيس وهذا أمر مدرك بالوجدان، فكل من أمعن في الفحص عن لطائف نفسه، وعرف كل لطيفة بحيالها، لابد أن يدرك هذه اللطيفة النورانية، ويدرك ميلها بطبعها إلى الله تعالى، ويسمى ذلك الميل عند أهل الوجدان بالمحبة الذاتية"[٢٢].

وينوه د. يوسف القرضاوي بأهمية العبادة وأنها تشكل جوهر إنسانية الإنسان، ومصدر سعادته وهنائه، يقول: "فالإنسان ليس هو هذا

---

(٢٠) الأحزاب، الآية /٧٢.

(٢١) الإمام فخر الدين الرازي: التفسير الكبير، (القاهرة: المطبعة البهية المصرية، ١٣٥٧هـ) ١/٢٩٤.

(٢٢) ولي الله الدهلوي: حجة الله البالغة (بيروت: دار المعرفة، د. ت) ١/٦٨.

الغلاف المادي الذي نحسه ونراه... ولكن حقيقة الإنسان في ذلك الجوهر النفسي الذي صار به إنسانًا مكرمًا سيدًا على ما فوق الأرض من كائنات، ذلك الجوهر هو الروح، الذي يجد حياته وزكاته في مناجاة الله عز وجل. وعبادة الله هي التي توفر لهذا الروح غذاءه ونماءه وتمده بمدد يومي لا ينفذ ولا يغيض..."[٢٣].

وهذه الأهمية للعبادة تشريعًا وتكوينًا للنفس الإنسانية وإسعادا لها، وسموًا بها، تقتضي بيان كيفية تحققها بأجلى صورها وتأثيراتها. وذلك لا يتأتى إلاّ بفقه ماهية العبادة التي ألمحنا إليها آنفا، وهي شمولها للدين كله، وللحياة كلها، ولكيان المسلم ظاهره وباطنه. إلى جانب استقائها من منابعها الصافية، الصادرة عن الهداية الإلهية التي رسمت المنهج الأمثل للإنسان في المعاش والمعاد. فما هي هذه الهداية، وكيف تتحقق بضوابطها الشرعية؟!

الهداية لغة وشرعًا:

الهداية مشتقة من الهدى، وهي ضد الضلال، كما تأتي بمعنى الدلالة على الطاعة، وسلوك الجادة المستقيمة[٢٤]. ومصدر الهداية من الله سبحانه وتعالى: **﴿قُلْ إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ الْهُدَىٰ﴾**[٢٥] **﴿وَإِن كَانَتْ لَكَبِيرَةً إِلَّا عَلَى الَّذِينَ هَدَى اللَّهُ﴾**[٢٦] **﴿قَالَ رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَىٰ كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَىٰ﴾**[٢٧] فالهادي من أسماء الله الحسنى الذي يُبصِّر عباده بمعرفته وبقائه، ونعمه وعطاءاته، وسننه في خلقه، وملكوته وأوامره،

---

(٢٣) د. يوسف القرضاوي: العبادة في الإسلام، ص /٩٢- ٩٣.

(٢٤) لسان العرب، مادة (هدي).

(٢٥) الأنعام، الآية/ ٧١.

(٢٦) البقرة، الآية /١٤٣.

(٢٧) طـه، الآية / ٥٠.

ونواهيه، وثوابه وعقابه، وسوى ذلك مما ورد في الهدي القرآني، والتوجيه النبوي من تشريع، وفرائض، وأحكام.

وهذا المدلول للهداية قد يبدو واضحًا لدى كثير من الناس. لكن المتأمل المتعمق لواقع المسلمين يدرك أن هذا المدلول قد شابه شيء من الغموض واللبس، في فهمه وتطبيقه، حتى أحدث لدى بعضهم إشكالية عقديّة جعلها مسوغًا لتجاوزاته التعبدية. من ذلك أننا نرى بعض الناس يعلمون كثيرًا من الحلال والحرام، لكنهم غير ملتزمين بضوابط هذا العلم في حياتهم، فمنهم على سبيل المثال من لا يؤدي الصلاة، ومنهم من يتهاون بالصيام، ومنهن من لا تلتزم بالحجاب، وسوى ذلك. وعندما يُوجه لهم النصح والإرشاد يحتجون بعدم الهداية مستشهدين بالآية الكريمة: ﴿**إِنَّكَ لاَ تَهْدِي مَنْ أَحْبَبْتَ، وَلَكِنَّ اللهَ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ...** ﴾(٢٨).

وهذه الحجة لا مصداقية لها، لأن الهداية تتحقق عندما تتم المعرفة بما يريده الله من عباده والعمل بذلك، ثم يأتي التوفيق من الله سبحانه وتعالى؛ فإذا علم الإنسان ولم يعمل فإن الهداية غير كائنة حينئذٍ.

حقًا إننا لا نستطيع أن نفعل شيئًا إلاّ بعون الله تعالى لنا، لكن عون الله يكون على قدر اجتهادنا وصدقنا وطلب العون الدائم منه سبحانه؛ فالمسلم يظل على حال المجاهدة لنفسه بمقدار الاستطاعة

(٢٨) القصص، الاية/ ٥٦

البشرية، كما قال تعالى: (**لا يكلف الله نفسا إلا وسعها...** ﴾[٢٩]، وبقدر ما يبذل من جهد في حدود هذه الاستطاعة تكون الهداية إلى الصراط المستقيم.

أما الآية السالفة التي يستشهد بها الكثير لإضفاء المرجعية الدينية على تجاوزاتهم التعبدية فهي لا تلغي مسؤولية المسلم وإرادته في الاستجابة للتكاليف الشرعية التي حكمها الوجوب، يقول وهبة الزحيلي في تفسير هذه الآية: "إنك أيها النبي لا تهدي بإرادتك من أردت هدايته للإيمان، ولكن الله بقدرته وإرادته يهدي من يشاء هدايته، فيوفقه للإيمان، وهو أعلم بالمستعدين للهداية. نزلت هذه الآية – كما جاء في صحيح مسلم والترمذي وغيرهما – في أبي طالب لما امتنع عن دين الإسلام مع شدة حرص النبي صلى الله عليه وسلم على إيمانه، فمات على دين عبد المطلب"[٣٠].

وعلى هذا فأمر الله سبحانه وتعالى لعباده يقتضي الإذعان والطاعة منهم، لأن "مقتضى عقد الإيمان أن يخرج الإنسان من الخضوع لهواه إلى الخضوع لشرع مولاه، وفي هذا يقول الله تعالى: **(وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرا أن يكون لهم الخيرة من أمرهم، ومن يعص الله ورسوله فقد ضل ضلالا مبينا)**

(٢٩) البقرة، الآية / ٢٨٦.

(٣٠) د. وهبة الزحيلي: التفسير الموجز، الطبعة الثانية (دمشق: دار الفكر، ١٤١٦هـ) ص /٣٩٣.

[٣١]، وقوله سبحانه: **(إنَّمَا كَانَ قَوْلَ المُؤْمِنِينَ إِذَا دُعوا إلى اللهِ ورسولهُ ليحكُمَ بَيْنَهُم أَنْ يَقُولوا سمِعْنا وأطعْنا وأولئِكَ هُمُ المُفْلِحُون)** [٣٢]، فالله وحده هو المشرِّع الحاكم لخلقه، لأن الكون كله مملكته والناس جميعًا عباده، وهو وحده الذي له أن يأمر وينهي وأن يقول هذا حلال، وهذا حرام، بمقتضى ربوبيته وملكه وألوهيته للناس، فهو رب الناس، ملك الناس، إله الناس"[٣٣].

إذن فمؤدى فهم الهداية وفق تلك النظرة الخاطئة لبعض الناس لا يؤدي إلى خلل في صحة المسار العقدي للمسلم فحسب، بل يؤدي إلى اضطراب في كيان المجتمع الإسلامي لاهتزاز ثوابته العقدية باستساغة فعل المعاصي وشيوعها، بل وإلباسها لباسًا شرعيًا، وهذا يستدعي توضيح مدلول الهداية تبعًا لمنظور الكتاب والسنة.

المدلول العام للهداية:

الهداية منهج سماوي لدلالة العباد إلى سُبل الرشاد. وقد تفرعت وفق المشيئة الإلهية إلى محورين: هداية دلالة، وهداية معونة. ومع اتصال الهدايتين ببعضهما اتصال الخاص بالعام إلاّ أن كل واحدةٍ نهضت بخصوصيته مميزة في ميدان العبادة[٣٤].

---

(٣١) الأحزاب، الآية / ٣٦.

(٣٢) النور، الآية / ٥١.

(٣٣) د. القرضاوي: العبادة في الإسلام، ص / ٥١- ٥٢.

(٣٤) انظر: محمد متولي الشعراوي: تفسير الشعراوي (القاهرة: مطابع أخبار اليوم، د. ت) ١/ ١٢١

١ - هداية الدلالـــة:

هذه الهداية جاءت للبشر كافة؛ وهي التي أرسل الله بها الرســل مؤيدين بالمعجزات على صدق إخبارهم عنه سبحانه: **(وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللهُ مَنْ يَشَاءُ وَيَـــهْدِي مَــنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)**[٣٥]. يقول صاحب صفوة التفاسير في تفسير هذه الآية: بأن الله سبحانه وتعالى أرسل كل رسول بلغة قومه "ليبيـــن لهم شريعة الله، ويفهمهم مراده لتتم الغاية من الرسالة. فيضل الله مــن يشاء، ويهدي من يشاء؛ أي ليست وظيفة الرسل إلاّ التبليغ، وأما أمــر الهداية والإيمان فذلك بيد الله سبحانه يضل من يشاء ويهدي من يشـــاء هدايته على ما سبق به قضاؤه المحكم، وهو العزيز في ملكه، الحكيــم في صنعه"[٣٦].

تبين هذه الآية الكريمة أن هداية الدلالة منطلقها من الله ســبحانه وتعالى مجسدةً للمنهج الإلهي الذي أرسله الله لعباده على لسان رســله، وطالما أن هذه الرسالة السماوية موجهة للبشر كافــة، فــإن لــلإرادة البشرية فيها نصيب، تتمثل فـــي الاســتجابة والإذعــان لأوامــر الله واجتناب نواهيه، وهذه الاستجابة من العباد تلقى العون والتوفيق مــن الله للأخذ بأسبابها. قال تعالى: **(فَمَنْ يُرِدِ اللهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَــدْرَهُ لِلإِسْلاَمِ...)**[٣٧].

(٣٥) الروم، الآية / ٣٠.

(٣٦) محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير (بيروت: دار القرآن الكريم، ١٤٠١هـ) ٦/٥٦.

(٣٧) الأنعام، الآية / ١٢٥.

وهذه الهداية يبسط فيها القول سيد قطب مشيرا إلى حقيقة دور الكينونة البشرية في تمثلها وتحققها قائلاً: "إن تصور الحقيقة التي يقررها هذا النص وأمثاله في القرآن الكريم من النصوص التي تتعلق بالتعامل والارتباط بين مشيئة الله سبحانه، واتجاهات البشر، وما يصيبهم من الهدى والضلال... فالقرآن يصور الحقيقة الفعلية في الكينونة البشرية وفي الوجود الواقع؛ وهذه الحقيقة يتراءى فيها التشابك بين مشيئة الله وقدره، وبين إرادة الإنسان وعمله في محيط لا يدركه المنطق الذهني كله؛ فإذا قيل إن إرادة الله تدفع الإنسان دفعًا إلى الهدى أو الضلال لم تكن هذه هي الحقيقة الفعلية. وإذا قيل: إن إرادة الإنسان هي التي تقرر مصيره كله لم تكن هذه هي الحقيقة الفعلية كذلك! إن الحقيقة الفعلية تتألف من نسب دقيقة – وغيبية كذلك – بين طلاقة المشيئة الإلهية وسلطانها الفاعل، وبين اختيار العبد واتجاهه الإرادي، بلا تعارض بين هذه وتلك ولا تصادم"[٣٨].

عوامل تفعيل الهداية:

للمسلم دور حيوي في تدريب نفسه على التماس الهداية، وتفعيلها في حياته، لكونه العامل الرئيس المنوط به تحقيقها، وجني مكتسباتها.

وينوه فتحي يكن عن أهم العوامل المؤدية لذلك مستلهمًا الآية الكريمة: **(وَيَزِيدُ اللهُ الَّذِينَ اهْتَدَوْا هُدًى، وَالبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ**

(٣٨) سيد قطب: في ظلال القران، الطبعة الخامسة والعشرون (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٦م) ٢/١٢٠٤

عِنْدَ رَبِّكَ ثَوابًا وخَيْرٌ مَرَدًّا) [٣٩]، قائلا: "ترشدنا هذه الآية الكريمة إلى حقيقة مهمة قد نكون غافلين عنها؛ هي أن الهداية مبدؤها ومنطلقها الهدى، وأنه لا هداية من الله دونما هدى من النفس، وأنها – أي الهداية – تزيد وتنقص وتتقدم وتتراجع بحسب ما يرافقها ويتفاعل معها من عوامل القوة والضعف..." [٤٠]. ثم يُدعم عوامل تفعيل الهداية بضرب الأمثلة الحياتية: "فكما أن تحقيق الربح المادي يحتاج إلى تجارة، وكما أن التجارة دربة ودراية وشطارة وتحتاج إلى إقدام ومغامرة، كذلك الربح الإيماني، والهدى الرباني فإنهما يحتاجان إلى خطوة أولى ومبادرة، وإلى رصيد يوضع في الحساب، وبعدها تتابع الخطوات، وتتلاحق المكتسبات، وتنمو الهداية بعون الله، وإلى ذلك جاءت إشارته تعالى: (وَيَزِيدُ اللهُ الَّذِينَ اهْتَدُوا هُدى، والبَاقِيَاتُ الصَالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوابًا وخَيْرٌ مَردا) [٤١].

فمن طمع بالارتقاء أخذ بأسبابه، وأول أسبابه: الإرادة والتصميم، ثم المبادرة والمصابرة..." [٤٢].

---

(٣٩) مريم، الآية / ٧٦.

(٤٠) د. فتحي يكن: مسيرة الهدى تبدأ بخطوة واحدة (الكويت: مجلة المجتمع، العدد/ ١٥١١/ ١٤٢٣هـ) ص / ٥٤.

(٤١) مريم ، الآية / ٧٦.

(٤٢) د. فتحي يكن: مسيرة الهدى تبدأ بخطوة واحدة، مجلة المجتمع، ص /٥٤.

وهذا العطاء السامي لهداية الدلالة يعكس الوجه الآخر لحال أولئك المعرضين عن هذا العطاء بمحض الاختيار، حيث يصورهم القرآن بأمثلة حية من واقع الأمم الغابرة: **(وأمَّا ثمُود فهَديْنَاهُمْ فاستحَبُوا العَمَى عَلَى الهُدَى، فأخذتهُمْ صَاعِقة العَذاب الهُون بمَا كَانُوا يَكسِبُون)** (٤٣).

إذن من يعرض عن هداية الدلالة يحل به العذاب والهوان، كما حلّ بثمود قوم صالح من العذاب والإهلاك والهوان، فكانوا صورة مخزية لمصارع الغابرين، وعبرة وموعظة للاحقين.

ولعل في هذه الصورة التقابلية الصارخة لرافض هداية الدلالة، والمستجيب لها ما يدعو للتساؤل: لم كانت هداية الدلالة اختيارية وليست قهرية؟! وهذا التساؤل يُجلّي أبعاده محمد متولي الشعراوي مستنبطًا أسرار الحكمة الإلهية فيه قائلاً: "... فلو أراد الله أن يُخضعنا لمنهجه قهرًا لا يستطيع أحد أن يشذّ عن طاعته؛ وقد أعطانا الله الدليل على ذلك بأن في أجسادنا وفي أحداث الدنيا ما نحن مقهورون عليه... إذن فمنطقة الاختيار في الحياة هي المنهج أن أفعل أو لا أفعل. والله سبحانه وتعالى له من كل خلقه عبادة القهر، ولكنه يريد من الأنس والجن عبادة المحبوبية! ولذلك خلقنا ولنا اختيار في أن نأتيه أو لا نأتيه، في أن نطيعه أو نعصيه، في أن نؤمن به أو لا نؤمن به. فإذا كنت تحب الله فأنت تأتيه عن اختيار، تتنازل عمّا يغضبه حبًا فيه، وتفعل ما يطلبه حبًّا فيه وليس قهرًا، فإذا تخليت عن اختيارك إلى مرادات الله في منهجه تكون قد حققت عبادة المحبوبية لله تبارك وتعالى؟(٤٤).

---

(٤٣) فصلت، الآية / ١٧.

(٤٤) محمد متولي الشعرواي، تفسير الشعراوي ١/٨٠

ويتراءى لي وجه آخر من الحكمة الإلهية لحرية التكليف – والله أعلم – هو الارتقاء بالعلاقة بين العبد والمعبود؛ فالله جلّ شأنه يحترم رغبة عبده في تواصله مع خالقه، وحبه لمناجاته! فحرية الاختيار بمثابة إيحاء للعباد بأن الله لا يريد من عباده رقابًا تخضع، بل قلوبًا تخشع!! وتلك لعمري أسمى درجات المحبة وأبقاها.

ومما يؤيد أن نتاج هداية الدلالة اختيارية يتحمل تبعاتها وجزاءها الإنسان، نطرح هذا السؤال: هل الأفعال من الله أم من العباد؟!

والإجابة نتلمسها من خلال معرفة ما هو الفعل؟ الفعل: هو توجيه طاقة لعمل ما؛ فإن كان الإنسان يريد التصدق يحرك يده للإحسان، وإن كان يريد السرقة يحرك يده للاختلاس؛ فهذه الحركة بأدواتها العضلية، ومقتضياتها (الفيسيولوجية) من الله سبحانه وتعالى؛ لأنه لو أراد تحريكها وهي مشلولة ما تمّ له ذلك! إذن توجيه الجارحة عضليًا من الله سبحانه وتعالى، لكن أمرها لفعل اختياري محدّد من المرء نفسه، سواء أكان هذا الفعل موجّه للخير، أم للشر.

وعلى ضوء ذلك فمن المستحسن بيان ما قد يغيب عن الأذهان بأن الأفعال الدنيوية بوقائعها الحيّة ليست منقطعة عن الحياة الأخروية، وما يواكبها من الحساب والجزاء، بل هي ممتدة الأثر؛ ففي الحياة الدنيوية تبدو في طلاقة القدرة الذاتية على الجوارح في الاستجابة لمنهج الله أو الإعراض عنه، لكنّ طلاقة هذه القدرة تصبح مقيده في الحياة الأخروية، متحولة من الخضوع والإذعان إلى شاهد عيان، راصدة حركات صاحبها وسوء فعاله! يوم أن كانت تأمر بأمره! لكنها اليوم انطلقت من عقالها؛ من القدرة البشرية إلى القدرة الإلهية، ليتجلى عدل الله في خلقه! فتشهد جوارح وأبعاض الإنسان على الإنسان، يوم يقف أمام الجبار جلّ جلاله وحيدًا بلا سند، يتأمل سجل أعماله دون مدافعة منه! ولنتأمل الهدي القرآني واصفًا تداعيات هذا المشهد؛ يوم

يُختم فيه على الأفواه، وتُستنطق الجوارح: ﴿وَيَوْمَ يُحْشَرُ أَعْدَاءُ اللَّهِ إِلَى النَّارِ فَهُمْ يُوزَعُونَ حَتَّى إِذَا مَا جَاؤُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وَجُلُودُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ وَقَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدتُّمْ عَلَيْنَا قَالُوا أَنطَقَنَا اللَّهُ الَّذِي أَنطَقَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُوَ خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَتِرُونَ أَنْ يَشْهَدَ عَلَيْكُمْ سَمْعُكُمْ وَلَا أَبْصَارُكُمْ وَلَا جُلُودُكُمْ وَلَكِن ظَنَنتُمْ أَنَّ اللَّهَ لَا يَعْلَمُ كَثِيراً مِّمَّا تَعْمَلُونَ وَذَلِكُمْ ظَنُّكُمُ الَّذِي ظَنَنتُم بِرَبِّكُمْ أَرْدَاكُمْ فَأَصْبَحْتُم مِّنَ الْخَاسِرِينَ فَإِن يَصْبِرُوا فَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ وَإِن يَسْتَعْتِبُوا فَمَا هُم مِّنَ الْمُعْتَبِينَ﴾ (٤٥).

ومع مسيرة الهداية الإلهية تستوقفنا معطيات الهداية الأخرى:

هداية المعونة: ترددت هداية المعونة في التنزيل الحكيم بآيات عدة، مجسدة: الطاعة، وصدق الإيمان، وحسن المآل، منها قوله تعالى: ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى﴾ (٤٦) ﴿وَيَزِيدُ اللَّهُ الَّذِينَ اهْتَدَوْا...﴾ (٤٧)، و﴿وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَآتَاهُمْ تَقْواهُمْ﴾ (٤٨).

ولدى تأمل سياق هذه الآيات المجسدة لهداية المعونة نجدها تمثل شجرة وارفة الظلال جذورها هداية الدلالة، وفروعها وثمارها هداية المعونة، أو بعبارة أخرى هي نتاج هداية الدلالة، والمكافأة الإلهية المجزية لها.

وقد أشار الشعراوي إلى ماهية هذه الهداية، رابطا بخيط إيماني بين الأصل والفرع، أو بين المقدمات والنتائج مستلهما الآية الكريمة

(٤٥) فصلت، الآيات من ١٩ – ٢٤.

(٤٦) الكهف، الآية / ١٣.

(٤٧) مريم، الآية / ٧٦.

(٤٨) محمد، الآية / ١٧، وردت هذه الآيات وسواها في صحيح البخاري (باب الإيمان) انظر: صحيح البخاري، (بيروت: دار الفكر، ١٩٨١م) ٧/١.

(والذين اهتدوا زادهم هدى وآتاهم تقواهم) قائلا: "وهذه هي دلالة المعونة، وهي لا تحق إلا لمن آمن بالله، واتبع منهجه، وأقبل على هداية الدلالة وعمل بها. والله سبحانه وتعالى لا يعين من يرفض هداية الدلالة، بل يتركه يضل ويشقى"(٤٩).

ويعكس سيد قطب أبعاد هداية المعونة، وكونها شكلت الثمرة اليانعة لهداية الدلالة، ومدى الانسجام والتلاؤم بينهما، بما ينضوي في قانون الله وعلمه بأحوال عباده، ثم قدرة وفاعلية الإنسان وفق فطرته البشرية؛ مبينا أن الله سبحانه: "هو الذي فرض عليه تكاليف الدين، وهو يعلم – سبحانه – أنها داخلة في مقدور الإنسان العادي، لأن الدين لم يجئ للقلائل الممتازين! وإن هي إلا العزيمة – عزيمة الفرد العادي – وإخلاص النية، والبدء في الطريق، وعندئذ يكون ما يعد الله به العاملين: ﴿**...ولو أنهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيرا لهم وأشد تثبيتا وإذا لآتيناهم من لدنا أجرا عظيما ولهديناهم صراطا مستقيما**﴾ (٥٠). فمجرد البدء يتبعه العون من الله، ويتبعه التثبيت على المضي في الطريق، ويتبعه الأجر العظيم، وتتبعه الهداية إلى الطريق المستقيم"(٥١).

ثمرات هداية المعونة:

أ- مرتبة المحبة: اقتضت سنة الله في خلقه أن يكون لكل عمل أجره المكافئ للجهد المبذول فيه، مصداقا لقانون الله في عطاءاته: "هل جزاء الإحسان إلا الإحسان"(٥٢)، فهداية الدلالة أفضت لهداية المعونة، وهداية المعونة آلت لعناية أخرى كانت مددا للمؤمنين تقويهم على

(٤٩) الشيخ الشعراوي: تفسير الشعراوي، ١/١٢٢.

(٥٠) النساء، الآية/ ٦٦.

(٥١) سيد قطب: في ظلال القرآن، ٢/٦٩٨.

(٥٢) الرحمن ، الآية/ ٦٠.

الطاعة، وفعل الخير، والتغلب على نوازع الهوى والكسل، وتحفزهم على الاجتهاد في العبادة لا بتأدية الفرائض فحسب بل بأداء النوافل بشغف ومحبة، فكانت طاعة الله شغلهم الشاغل، وهدفهم الأسمى، فارتقوا بتلك الصلة إلى مرتبة خاصة. "وقد وصف الله تعالى علاقة المؤمنين بربهم مبينا عنصر الحب القائم بينهم: **﴿والذين آمنوا أشد حبا لله﴾** (٥٣) فنالوا بذلك مرتبة "المحبة"(٥٤) تلك المحبة التي وصف حيثيتها الحديث القدسي: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن الله قال: من عادى لي وليا فقد آذنته بالحرب، وما تقرب إلي عبدي بشيء أحب إلي مما افترضت عليه. وما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، وإن سألني لأعطيته، ولئن استعاذني لأعيذنه..." (٥٥).

ب- مرتبة التقوى: ومع مسيرتنا في ميدان الترقي في عطاءات الهداية الربانية نجد هذه العطاءات تتدافع سموا وثراء وفوزا؛ فالنفس التي استعذبت القرب من الله تطمح إلى المزيد من المراتب، ولا غرو في هذا! فالنجاح يغري بالنجاح، والتفوق يغري بالتميز؛ فعندما حازت النفس المؤمنة مرتبة "المحبة" تعززت همتها شأوا، وهدفها سموا، فازداد الاجتهاد بالعبادة، والإخلاص والخضوع، والتقرب منه، حتى ارتقت إلى مرتبة "التقوى" والتقوى: "منقبة عظيمة، ... وهي تعني كما توحي نصوص الكتاب والسنة، ثم فهم أئمة الهدى والسلوك العملي للسلف الصالح في ظلها: الاستقامة على طاعة الله ورسوله – صلى

(٥٣) البقرة، الآية / ١٦٥.

(٥٤) د. إسماعيل سالم عبد العال (القاهرة: دار الهداية، ١٤٠٦هـ) ص / ١٨.

(٥٥) الإمام البخاري: صحيح البخاري، ٧/١٩٠.

الله عليه وسلم – بإخلاص ومحبة، وصدق وخشية لله بالغيب،... كما تعني حرصا على كل ما فيه قربة إلى الله تصل بالمؤمن إلى حسن العاقبة يوم الدين..." (٥٦).

وبما أن التقوى هي نتاج صدق أعمال القلب واستقامة فعل الجوارح فقد ارتقت بأهلها واقية لهم من عذاب الله وعقابه، يقول محمد أديب الصالح: "ولا تسل عن الموقع العظيم لمحبة الله ورسوله في قلوب المتقين، وبذلك يكون المؤمن قد وضع – بفضل الله وعونه – بينه وبين عذاب الله يوم القيامة وغضبه وعقابه، وبين المعصية والمخالفة قبل ذلك وقاية من العمل الصالح المرضي لله – عز وجل – الذي يجمع صدق أعمال القلب إلى استقامة أعمال الجوارح... لأن التقوى مطلوبة في كل جزئية وكلية، وانحسارها عن حياة المسلم مؤذن بالخراب والدمار في الدنيا والآخرة"(٥٧).

وهكذا تتوالى مراتب الارتقاء في واحة الهداية الإلهية إلى أن يصل المرتقون إلى قمة المراتب: مرتبة الإحسان.

جـ- مرتبة الإحسان: وهي مرتبة معارج السعداء إلى نعيم الجنان. وهذه المنزلة لا ينالها إلا أولو العزم أصحاب النفوس الكبيرة. ولقد علمتنا عدالة السنن الإلهية في الكون أن الشيء النفيس لا يدرك إلا بجهد كبير، وكلما كانت نفاسته أكبر كان الجهد أظهر! وهذه

---

(٥٦) د. محمد أديب الصالح: التقوى في هدي الكتاب والسنة، (دمشق: دار القلم، ١٤١٦هـ) ١/١٥.

(٥٧) د. محمد أديب الصالح: التقوى، ١/١٥ – ١٧.

المنزلة السامية جعلها ابن القيم في كتابه مدارج السالكين، محصلة منازل "إياك نعبد وإياك نستعين" قائلا: "وهي لب الإيمان وروحه وكماله. وهذه المنزلة تجمع جميع المنازل فجميعها منطوية فيها"(٥٨)، ثم يقول: "وقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قرأ: ﴿**هل جزاء الإحسان إلا الإحسان**﴾ (٥٩) ثم قال: "هل تدرون ماذا قال ربكم؟ قالوا: الله ورسوله أعلم! قال يقول: هل جزاء من أنعمت عليه بالتوحيد إلا الجنة، وأما الحديث: فإشارة إلى كمال الحضور مع الله عز وجل، ومراقبته الجامعة لخشيته، ومحبته ومعرفته، والإنابة إليه، والإخلاص له، ولجميع مقامات الإيمان"(٦٠).

وهكذا تجلت نعم الله، وغيوث عطائه على عباده المتقين، انطلاقا من الاستجابة لهداية الدلالة وفق ضوابطها الشرعية، ففازوا بهداية المعونة بمراتبها الارتقائية: المحبة، التقوى، الإحسان، فنالوا السعادة الأبدية بلزومهم الواحة الوارفة الظلال، واحة العبودية

(٥٨) ابن قيم الجوزية؛ مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، ط/٤ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤١٧هـ) ٤٢٩/٢.

(٥٩) الرحمن، الآية /٦٠.

(٦٠) المصدر السابق، ٤٣٠/٢.

الخاتمـــة

ولعلنا بعد هذا العرض الموجز لمفهوم العبادة وصلته بالهدايـــة قــد أسهمنا في جلاء تلك الظلال الضبابية التي لابست مفهوم الهداية بأنها مقيدة فحسب بالمشيئة الإلهية، يمنحها الله لمن يشاء، ويحجبها عمن يشاء، ممـــا هيأ لهم التنصل من الالتزامات التعبدية بما حسبوه مسوغات شرعية! ومرد هذا اللبس عدم تعمقهم للدور الوظيفي للهدايتين؛ فعكسوا فيـــهما المنطلـــق والنتيجة؛ فظنوا أن هداية المعونة والتوفيق الخاصة بالمؤمنين المســتجيبين لهداية الدلالة هي هداية مطلقة تأتي للعامة من الناس، دون الخاصة. وقـــد واكب هذا الفهم قصور في السعي للأخذ بمعطياتها لتأكيد القناعات الإيمانية من جهة، ولتفعيل الهداية من جهة أخرى؛ فهم لم ينكروا الهداية، ولكنهم لم يسعوا إليها[٦١]، ولم يعمقوا الوفاق بين الإنسان المسلم، والوعي الديني الذي يتحرك فيه، فعطلوا التكاليف الشرعية انتظارا وترقبا لوصول الهداية! ولما كان أي بناء حضاري إنساني مفتقرا في جوهره إلى منـــهج يقـــوده نحـــو غاياته ومقاصده بخطوات منظمة وسليمة، فكان لابد للهداية لتنفذ إلى قلوب أصحابها، وتحقق غاياتها من خطوات حثيثـــة توصـــد دروب المعصيـــة، وتستجيب للمنهج الإلهي في أحكامه وتشريعاته، فتحيله إلى برنامج عملـــي منظم، قوامه: ﴿**وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير**﴾[٦٢].

ووفق هذه المعطيات والنتائج يكون من الميسور لكافة العباد ولـــوج واحة الهداية الإلهية بالأخذ بأسبابها متى شاؤوا، وأنى شاؤوا! فمتى أناخوا مطاياهم بباب الرحيم التواب فلن يردهم عن جنابه! فتستقيم حياتهم بنـــور الهداية، ولا غرو في هذا... فالهداية منهج سماوي يضيء مسالك الحيـــاة الفاضلة للعباد لتنتظم حركة الحياة بمنهج السماء.

وختاما: ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا، وآخر دعوانـــا أن **الحمد لله رب العالمين.**

---

(٦١) انظر عوامل تفعيل هداية الدلالة ، ص ١٥ من المطبوع.

(٦٢) البقرة، الآية / ٢٨٥.

فهرس المصادر والمراجــع

القرآن الكريم.

البخاري، الإمام محمد بن إسماعيل

"صحيح البخاري"

دار الفكر، بيروت، ١٩٨١م.

الترمذي، الإمام محمد بن عيسى:

"سنن الترمذي"

تحقيق: إبراهيم عطوة، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م.

ابن تيمية، الإمام تقي الدين أحمد بن عبد الحليم:

"العبــودية"

ط/٢، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٣٨٩هـ.

ابن قيم الجوزية، الإمام محمد بن أبي بكر:

"إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان"

تحقيق: محمد رشيد كيلاني، مكتبة البابي الحلبى، القاهرة، د. ت.

"مدارج السالكين"

تحقيق وتعليق: محمد المعتصم بالله البغدادي، ط/٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧هـ.

الدهلوي، الإمام ولي الله:

"حجة الله البالغة"

دار المعرفة، بيروت، د. ت.

الرازي، الإمام فخر الدين محمد بن عمر:
"التفسير الكبير"
المطبعة البهية المصرية، القاهرة، ١٣٥٧هـ.
الرازي، محمد بن أبي بكر:
"مختار الصحاح"
مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٦م.
الزحيلي، وهبة:
"التفسير الموجز"
ط/٢، دار الفكر، دمشق، ١٤١٦هـ.
الشعراوي، محمد متولي:
"تفسير الشعراوي"
مطابع أخبار اليوم، القاهرة، د. ت.
الصابوني، محمد علي:
"صفوة التفاسير"
دار القرآن الكريم، بيروت، ١٤٠١هـ.
الصالح، محمد أديب:
"التقوى في هدي الكتاب والسنة"
دار القلم، دمشق، ١٤١٦هـ.
عبد الباقي، محمد فؤاد:
"المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم"
دار مطابع الشعب، القاهرة، د. ت.
عبد العال، إسماعيل سالم:
"فقه العبادات الإسلامية"
دار الهداية، القاهرة، ١٤٠٦هـ.

فوزي ، رفعــت:

"العبادات أحكامها وبيان آثارها في بناء المجتمع الإسلامي"

كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٩م.

الفيروزآباري، مجد الدين بن يعقوب:

"القاموس المحيط"

ط/٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٧هـ.

القرضـــاوي، يوســـف:

"العبادة في الإسلام"

ط/٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٢١هـ.

قطـــب ، أ. ســـيد:

"في ظلال القرآن:

ط/٢٥، دار الشروق، بيروت، ١٤١٧هـ.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم:

"لسان العرب"

دار المعارف، القاهرة، د. ت.

المودودي: أبو الأعلى:

"المصطلحات الأربعة في القرآن":

القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٧٥م.

يكـــن، د. فتحـــي:

"مسيرة الهدى تبدأ بخطوة"

مجلة المجتمع، الكويت، العدد ١١١٥، ١٤٢٣هـ.

فهــرس الآيـــات القرآنيـــة

الآيـــــــــة	السورة	رقم الآية
قُلْ إِنَّ صَلاَتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِين	الأنعام	١٦٢
وَاعْبُدُوا اللّهَ وَلاَ تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئاً وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً	النساء	٣٦
يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَـهٍ غَيْرُهُ وَلاَ تَنقُصُوا الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ	هــود	٨٤
إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاء ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْي	النحل	٩٠
وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالإِنسَ إِلا لِيَعْبُدُون	الذاريات	٥٦
يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنتُمُ الْفُقَرَاء إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ	فاطــر	١٥
إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ	الأحزاب	٧٢
قُلْ إِنَّ هُدَى اللّهِ هُوَ الْهُدَىَ وَأُمِرْنَا لِنُسْلِمَ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ	الأنعام	٧١
وَإِن كَانَتْ لَكَبِيرَةً إِلاَّ عَلَى الَّذِينَ هَدَى اللّهُ	البقرة	١٤٣
قَالَ رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى	طــه	٥٠
إِنَّكَ لا تَهْدِي مَنْ أَحْبَبْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَن يَشَاءُ	القصص	٥٦
لاَ يُكَلِّفُ اللّهُ نَفْساً إِلا وُسْعَهَا...	البقرة	٢٨٦
وما كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَن يَكُونَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ ومَن يَعْصِ اللَّهَ ورَسُولَهُ فَقَدْ ضَلَّ ضَلالاً مُّبِيناً	الأحزاب	٣٦

الآيـــــــــــــة	السورة	رقم الآية
إنَّمَا كَانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ إِذَا دُعُوا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ أَن يَقُولُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ	النور	٥١
وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي مَن يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ	إبراهيم	٤
فَمَنْ يُرِد الله أنْ يَهْدِيه يَشْرَحَ صَدْرَهُ للإسْلام...	الأنعام	١٢٥
وَيَزِيدُ اللَّهُ الَّذِينَ اهْتَدَوْا هُدًى وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَاباً وَخَيْرٌ مَّرَدّاً	مريم	٧٦
وأمَّا ثَمُود فَهَدَيْنَاهُمْ فاستَحَبُوا العَمَى عَلَى الهُدَى، فأخَذَتْهُمْ صَاعِقَة العَذَاب الهُون بِمَا كَانُوا يَكْسِبُون	فصلت	١٧
وَيَوْمَ يُحْشَرُ أَعْدَاءُ اللَّهِ إِلَى النَّارِ فَهُمْ يُوزَعُونَ حَتَّى إِذَا مَا جَاؤُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وَجُلُودُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ وَقَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدتُّمْ عَلَيْنَا قَالُوا أَنطَقَنَا اللَّهُ الَّذِي أَنطَقَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُوَ خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَتِرُونَ أَنْ يَشْهَدَ عَلَيْكُمْ سَمْعُكُمْ وَلَا أَبْصَارُكُمْ وَلَا جُلُودُكُمْ وَلَكِن ظَنَنتُمْ أَنَّ اللَّهَ لَا يَعْلَمُ كَثِيراً مِّمَّا تَعْمَلُونَ وَذَلِكُمْ ظَنُّكُمُ الَّذِي ظَنَنتُم بِرَبِّكُمْ أَرْدَاكُمْ فَأَصْبَحْتُم مِّنْ الْخَاسِرِينَ فَإِن يَصْبِرُوا فَالنَّارُ	فصلت	١٩-٢٤

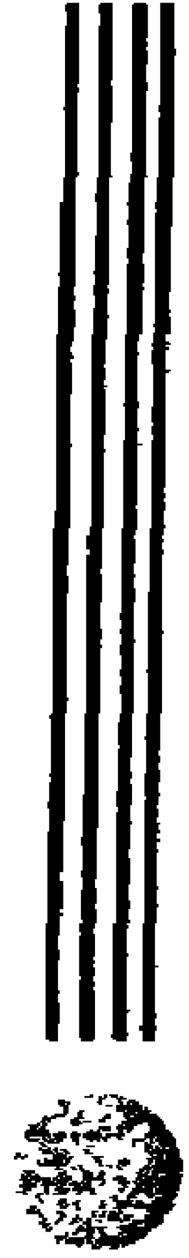
مثوى لهم وإن يستعتبوا فما هم من المعتبين		
إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى	الكهف	١٣
ويزيد الله الذين اهتدوا هدى والباقيات الصالحات	مريم	٧٦
خير عند ربك ثوابا وخير مردا		
والذين اهتدوا زادهم هدى وآتاهم تقواهم	محمد	١٧
ولو أنهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيرا لهم وأشد	النساء	٦٦-٦٨
تثبيتا وإذا لآتيناهم من لدنـــا أجرا عظيما ولهديناهم		
صراطا مستقيما		
هل جزاء الإحسان إلا الإحسان	الرحمن	٦٠
والذين آمنوا أشد حبا لله	البقرة	١٦٥
وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير	البقرة	٢٨٥

فهرس الأحاديث الشـــريفة

الحـــــديث الشـــــــــــــريف	الصفحة
احفظ الله يحفظك، احفظ الله تجده تجاهك.....	٨
من عادى لي وليا فقد آذنته بالحرب، وما تقرب إلي عبدي بشيء أحب مما افترضته عليه، وما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه ...	٢٢

فهرس الشعــر

البيـــــــت	الشـــاعر	الصفحة
ومما زادني شـــرفًا وتيهـــًا وكـــدتُ بأخمصــــي أطـــأ الثريا دخولي تحت قولك يا عبادي وأنْ صيَّرت أحمدَ لي نبيـــا	القـــــاضي عياض	٩



اتجاهات النقد الموسيقي المعاصرة للحركة الموسيقية في أوربا في القرن التاسع عشر

د. سهير طلعت(*)

(*) أستاذ مساعد بمعهد النقد الفني أكاديمية الفنون.

اتجاهات النقد الموسيقي المعاصرة للحركة الموسيقية في أوروبا في القرن التاسع عشر

مقدمــة

إن معرفة الاتجاهات السائدة في النقد الموسيقي خلال القرن التاسع عشر تساعد على فهم أوضح للتطورات التي لحقت بالحركة الموسيقية والتي عكست المعتقدات والمنظومات الثقافية والتي نبعت من البلدان الأوروبية من بيئتها الاجتماعية المتعددة. ليس فقط في ضوء وعلى مدى أحكام هؤلاء النقاد للجماليات والقوانين الموسيقية فقط، بل تعدى ذلك إلى مدى إمكانية توظيف الإبداع الموسيقي فنيا ليتفاعل مع كل المتغيرات التي مرت بالمجتمع.

أو بعبارة أخرى، ينظر الناقد لأي عمل فني من الداخل والخارج، فينظر داخلياً إلى قوانينه وينظر خارجياً محيط تأثيره في جدليات الحياة وما يلمسه هذا العمل الفني من القيم الثقافية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية. كل هذه العوامل تعمل عادة كموصل سريع لنظرة التقييم النقدي للعمل داخليا وخارجيا فهي تفسر الأول بلغة الثاني وتوضح العام بالخاص وإن كانت هذه الصلة تظل مبهمة ومحيرة في الموسيقى الآلية دون الموسيقى الغنائية المرتبطة بالكلام كما في الأوبرا والمسرح.

لذلك على الناقد الموسيقي أن يتعامل بحذر في هذه النقطة، فإذا ما قيد نفسه بشدة للقوانين والجماليات الموسيقية فقط فسيخاطر بإبعاد نفسه عن تأثير الإبداع الموسيقي في محيط جدليات الحياة والسقوط في حذلقة الفن من أجل الفن وهناك خطر أكبر وهو خطر إدخال قيم غريبة خاصة بالقيم الأخلاقية والسياسة داخل النقد الموسيقي (١).

يكشف تاريخ النقد الموسيقي أن كل حقبة عظيمة أنجبت نوعا متميزا من النقاد الموسيقيين ؛ فنقاد عصر العقلانية يختلفون عن نقاد العصر الرومانتيكي، وهم أيضا يختلفون عن نقاد العصر الصناعي الحديث. ففي حوالي عام ١٨٠٠م، بدأ فصل جديد من تاريخ الفكر الإنساني، وهو الفصل الذي يشار إليه عادة باسم "العصر الرومانتيكي". وقد تخللت الروح الرومانسية هذا العصر في كل نواحي الحياة من فلسفة وسياسة واجتماع، وهي روح لم يكن في وسع أي شعب في أوروبا أن يتجنبها أو يظل بمنأى عنها، وإن كان هناك تفاوت في مدى استجابة البلدان المختلفة لها.

لقد كانت الرومانتيكية في الإبداعات الموسيقية حركة ثورية، وفي النقد الموسيقي حركة مؤثرة. فكان هناك وعي بالعلاقة الوثيقة بين تطور النقد الموسيقي والتطور العام للأفكار والاتجاهات الموسيقية. لذلك، فإن الناقد الذي يعتقد بأنه يستطيع أن يؤثر وحده على مسار التطور الموسيقي بكتاباته النقدية، ليس طليق الإرادة؛ إذ أن النقد الموسيقي يتشكل بفضل الاتجاهات العامة والأفكار، علاوة على التركيبة الاجتماعية والثقافية المعاصرة السائدة في تلك الفترة.

وإذا كان النقد الموسيقي في القرن التاسع عشر قد فتت روابط العقلانية التي سادت في القرن الثامن عشر، إلا أنه استبدل الطبيعة والأخلاق والعقلانية بالخيال الرومانتيكي والمشاعر العاطفية والانطباعية والذاتية. لقد هجر نقاد القرن التاسع عشر قيود العقلانية ليفرضوا قيوداً جديدة وضعوها بأنفسهم على النقد الموسيقي، ووضعوا بالعكس معياراً أدبياً لتقويم الإبداع الموسيقي. هؤلاء النقاد كانوا من الأدباء، وفي الوقت نفسه كانوا يتمتعون بموهبة وخلفية موسيقية. لذلك، عندما كتبوا ومجدوا روح موسيقى "بتهوفن Beethoven"، و"ليست Liszt"، و"فاجنر Wagner"، لم تكن كتاباتهم النقدية تتعرض بالتحليل لجوهر وتكنيك الموسيقى لهؤلاء المؤلفين. لذلك، فإن الآراء النقدية لـ"هوفمان Hoffmann"، و"روخليتس Rochlitz"، و"رلشتاب Rellstab"، و"برنارد شو Bernard Shaw"، كانت هي فقط الأفكار المثالية التي تربط الفنون بالسياسة وعلم الاجتماع والفلسفة كما ظهرت في القرن التاسع عشر، وذلك بخلاف من كانت لديهم مواهب مزدوجة والتي تجمع ما بين التأليف الموسيقي كحرفة مع الموهبة الأدبية في الكتابة، مثل "شومان Schumann" و"برليوز Berlioz" و"فيبر Weber" و"ليست Liszt" و"فيتي Fetis"، لذلك نري أن هؤلاء النقاد جمعوا في مقالاتهم النقدية بين الأسلوب الأدبي والبلاغي في السرد وبين الكشف عن جوهر وتكنيك وجماليات الأعمال الموسيقية. كما تأثر هؤلاء النقاد الموسيقيون أيضاً ببعض النظريات الأدبية والنقدية التي انعكست على أسلوبهم في النقد الموسيقي. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول:

- إن الموسيقى في القرن التاسع عشر قد بدأت في الاندماج مع الشعر والفنون الأخرى. إن فكرة دمج الفنون معاً هي التي قادت الرومانتيكيين إلى تصوير وتناول الموسيقيين كشخصيات رئيسية في أعمالهم الأدبية. وعندما تصدر "هوفمان Hoffmann" برسم صور خيالية عن الموسيقى وعن المؤلف الموسيقي المنغمس في حماسه

وعالمه الخاص، هذه العقيدة التي صاغها "هوفمان Hoffmann" تحولت إلى مذهب موسيقي فانبعث مفهوم جديد من هذه المشاعر والأحلام والخيالات للشعراء الرومانتيكيين نحو فن الموسيقى. كما أدت فكرة دمج الفنون إلى ضرورة دمج الموسيقى بمفهوم جديد، وذلك بإيجاد صلة بين الموسيقى والأعمال الأدبية، وهذا ما أدى إلى ظهور الموسيقى البروجرامية Programme Music.

- برزت رؤية جديدة للماضي وإعادة إحياء الماضي باكتشاف موسيقى العصور الوسطى والقرن السادس عشر، واكتشاف عبقرية "يوهان سباستيان باخ J. S. Bach"، كما ساعدت دراسات علوم الموسيقى Musicology في إحياء تاريخ موسيقى العصور القديمة، وهو ما انعكس على النقد الموسيقي.
- ظهور وتأكيد الطابع القومي في الموسيقى خلال القرن التاسع عشر، وتجلى ذلك بوضوح في بوهيميا والمجر وروسيا.

كل هذه الاتجاهات التي ظهرت في القرن التاسع عشر انعكست على النقد الموسيقي؛ فالكتابة عن الموسيقى، وفحص أهدافها ووظيفتها والتقويم النقدي للمؤلفات الموسيقية لم يكن في ضوء وأحكام القوانين والجماليات الموسيقية فقط، بل تفاعل مع المنظومات الثقافية في مختلف تجلياتها وتطورها، مما أكسب النقد الموسيقي قوة خلاقة بلورت الاتجاهات المختلفة والقيم الجمالية الموسيقية والفنية التي سادت في القرن التاسع عشر.

الهدف من الدراسة

هو التعرف على اتجاهات النقد الموسيقي في أوروبا خلال القرن التاسع عشر. وسوف يتعرض البحث في ثناياه للإجابة على التساؤلات التي يثيرها موضوع البحث وهي كالآتي:

١) هل هناك اتجاهات موحدة وواضحة تشكل قوام النقد الموسيقي في البلاد الأوروبية الرئيسية؟

٢) هل استطاع النقد الموسيقي أن يكون له دور إيجابي تجاه التحولات التي طرأت على الحركة الموسيقية؟

أسلوب الدراسة

هي دراسة تحليلية وصفية للوقوف على الاتجاهات العامة في النقد الموسيقي المعاصر لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن التاسع عشر.

تنظيم الدراسة

يتناول البحث النقاط الست التالية:

أولا: النقد الموسيقي في ألمانيا
ثانيا: النقد الموسيقي في النمسا وبوهيميا
ثالثا: النقد الموسيقي في فرنسا
رابعا: النقد الموسيقي في إنجلترا
خامسا: النقد الموسيقي في روسيا
سادسا: الخلاصة

أولاً: النقد الموسيقي في ألمانيا

تعتبر ألمانيا هي البلد الرائد للموسيقى في القرن التاسع عشر، ذلك لأن كبار المؤلفين الموسيقيين أسسوا التقاليد الموسيقية بتواصل، من المدرسة الباروكية إلى الكلاسيكية، ومن الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، ومن الرومانتيكية إلى الحداثة. وذلك بعكس إيطاليا، التي كانت تعتبر في القرن التاسع عشر وطنا لفن موسيقى الأوبرا، وكانت أغاني "دونيزتي Donizetti" و"بيلليني Bellini" و"فيردي Verdi" يغنيها عامة الناس نتيجة للوحدة العضوية بين الأوبرا والحياة العامة في إيطاليا. لذلك، لم تكن تحتاج إلى نقد موسيقي يساعد على انتشارها، إذ كانت استجابة الجمهور للأوبرا الإيطالية فورية ومن ثم لم يكن للنقد الموسيقي دور مؤثر مثلما كان في البلاد الأوروبية الأخرى.

بعكس ما حدث في ألمانيا، فقد ظهر فيها كل أنواع الموسيقى الآلية من سيمفونيات، وموسيقى حجرة، وكونشرتات. وما كان يؤثر في الجمهور ليس فقط جمال الموسيقى في حد ذاتها، ولكن أيضا ما تتضمنه من أفكار روحية وفكرية، كما هيمنت الكتابة الأوركسترالية السيمفونية على الأصوات الغنائية في الأوبرا الألمانية لـ"بتهوفن Beethoven" و"فاجنر Wagner" و"ريتشارد شتراوس R, Strauss"، لذلك لم تكن العلاقة بين الجمهور والموسيقى في ألمانيا سهلة، فقد تعقدت بالعنصر الفكري؛ وهو موقف تطلب مساعدة الناقد الموسيقي للجمهور.

لقد اتخذ المفهوم في الموسيقى كتعبير عن الأفكار الفكرية والأخلاقية جذورا عميقة في المانيا، مدعمة بالأفكار الإنسانية للفلسفة الألمانية، التي حولت الأفكار الدينية إلى أفكار أخلاقية؛ لذلك كانت وحدة الموسيقى مع الأفكار الإنسانية مع الوجدان الأخلاقي، هو ما أعطى للحياة الألمانية طابعها الجدي، كما كان لشغف الجمهور بمعرفة المضمون الموسيقي، هو ما منح الوقار والصلابة للنقد الموسيقي. وقد مر زمن طويل قبل أن يفقد النقد الموسيقي في ألمانيا القوة والصلابة التي اتصف بها النقاد الألمان منذ القرن الثامن عشر.

ازداد النقد الموسيقي أهمية في ظل النقاد الموسيقيين الكبار، أمثال "شومان Schumann" وما أضفاه من سحره الرومانتيكي، و"هوفمان Hoffmann" وخياله وشاعريته وحماسته الرومانتيكية، و"هانسليك Hanslike" الذي منح النقد إشراقا وفكرا أدبيا.

كما ساهمت الصحف اليومية الكبرى في اتساع دائرة النقد الموسيقي، وذلك من خلال تناول الموضوعات الموسيقية الحديثة دون التقيد بالمعايير المحلية الإقليمية؛ إذ أصبح العالم صغيرا بفضل وسائل الاتصال من صحف وكتب. لذلك، اهتم الناقد الموسيقي بالإلمام بالثقافة والآداب والتزم الجدية في الحكم في كتاباته لكي تكون ذات تأثير على الجمهور.

كان رؤساء تحرير المطبوعات والدوريات الألمانية يفضلون النقاد الموسقيين ذوي الخلفية التعليمية كأساتذة في نظريات الموسيقى وفي الكونسرفتوار أو في علوم الموسيقى؛ لذلك قل تواجد النقاد الموسيقيين - ممن يطلق عليهم نقاد بالفطرة - ولكن كان هناك نقاد خبراء وحكام أكفاء.

كانت النظرة للموسيقى كتسلية غير مألوفة للعقل الألماني، لذلك ظهرت أهمية النقد الموسيقي، فالنقاد الموسيقيون كانوا مسئولين عن ثقافة الجمهور والحياة الثقافية، ولذلك اتسعت دائرة النقد الموسيقي في ألمانيا في القرن التاسع عشر لكل من المؤلفين الموسيقيين وعلماء الموسيقى والأدباء والكتاب الرومانسيين. ومن أوائل المؤلفين الموسيقيين كان "فيبر Weber" و"شومان Schumann"، كما كانت ابداعات "بتهوفن Beethoven" و"فاجنر Wagner" هي الوهج الذي أضاء شعلة النقد الموسيقي وألهم النقاد خلال القرن التاسع عشر.

ومن المؤلفين الموسيقيين الذين عملوا بالنقد الموسيقي نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

❖ كارل ماريا فون فيبر (١٧٨٦م-١٨٢٦م)
Carl Maria von Weber

كان "فيبر Weber" من رواد الحركة الرومانتيكية في التأليف الموسيقي، ولكن يبدو أن أسلوبه في النقد الموسيقي لم يترك تأثيرا مماثلا لأسلوبه في إبداعه الموسيقي، وبالرغم من أنه كان مثقفا، ولكن كان ينقصه خيال "شومان Schumann" وإحساسه بالقيم الجديدة في الفن؛ لأنه في بعض الأحيان كانت آراؤه تخونه تماما مثلما حدث عندما كتب مقاله عن السيمفونية الرابعة لـ"بتهوفن Beethoven":

"أين الوضوح والذكاء وإبداء المشاعر، مثلما كانت موجودة لدى المؤلفين القدامى من أمثال "هيندل Handel" و"موتسارت Mozart". الآن يمكنك أن تستمع لآخر سيمفونية، والتي وصلتني من فيينا "واحكم بنفسك". أولا، لدينا سرعة بطيئة مليئة بالأفكار القصيرة والمبتورة غير المترابطة، ففي كل ربع ساعة هناك ثلاث أو أربع نغمات تؤدي إلى التوتر، ثم ضربات جوفاء من آلات الإيقاع وفقرات غامضة للفيولا تتسم بقدر كاف من الصمت المطبق، ثم يجيء Allegro متأثرا بهدف رئيسي هو منع بروز أية فكرة واضحة ليظل المستمع في ارتباك. ويستطرد بالقول، إن المؤلف الموسيقي لم يكن يقلقه بعد ذلك سوى التحويلات من مقام إلى آخر، ثم الإسراع من خلال أنصاف الدرجات، ثم تتوقف التحولات عند درجة أساس المقام لينتهي اللحن. بالإضافة إلى ذلك، تحاشى المؤلف اتباع كل القواعد لأنها في رأيه تقيد المؤلف العبقري." (٢)

كما كتب مقالا في جريدة "أخبار المساء" بـ"درسدن" بمناسبة عرض أوبرا "مايربير Meyerbeer" المعروفة باسم Emma di Resburgo، التي كتبها المؤلف لمدينة فنيسيا، والذي ذكر فيه بالرغم من اعتداده الكبير لـ"مايربير Meyerbeer" إلا أنه كان يتمنى أن يكرس موهبته للأوبرا الألمانية. وكتب:

"إن قلبي ينزف لرؤية فنان ألماني يفيض موهبة يحط من نفسه بأن يصبح مقلداً من أجل تصفيق بائس من الجمهور".

وعبر "فيبر Weber" في ختام مقاله عن:

"رغبته في أن يعود "مايربير Meyerbeer" إلى أرضه الألمانية بعد أن درس الأساليب القومية المختلفة وكشف عن مرونة موهبته ليشيد صرح الأوبرا الألمانية الراغبة في التعلم من

مصادر أجنبية، غير أنها تعيد ما تعلمته مع ملامح من الصدق في التعبير والتفرد الخاص بها."

أثار ذلك غضب مؤيدي الأوبرا الإيطالية، ففتحوا النار على "مايربير Meyerbeer" واتهموه بسرقة أفكار "روسيني Rossini" ومزجها بالأفكار الجميلة المأخوذة من المؤلفين الأساتذة ثم إظهار هذا المنتج كاكتشاف جديد. لذا، فإن "مايربير Meyerbeer" لم يعد ممثلاً للموسيقى الإيطالية. أما بالنسبة لـ"فيبر Weber"، فقد أشاروا إليه بالقول:

"إن المؤلفين الكلاسيكيين القدامى غذوا ذوق مواطنيهم من خلال المؤلفات الموسيقية وليس عن طريق الكتابات الموسيقية".

ولكن بعد عام من هذا الجدل والنقاش، قدم "فيبر Weber" أوبرا "القناص Freischutz" في برلين والتي كانت تعتبر الأوبرا الأولى الأكثر شعبية في ألمانيا منذ أوبرا "موتسارت Mozart" "الناي السحري". واستمر "فيبر Weber" في كتابة المقالات. وفي عام ١٨١٨م، دخل في معارك عنيفة مع النقاد الموسقيين للمجلة الموسيقية الشاملة AmZ (Allgemeine musikalische Zeitung)، وذلك حينما شن هجوماً على هؤلاء النقاد الذين كان يطلق عليهم آنذاك لقب "الحكماء". وقال إن مصالح النقاد الموسيقيين، أحياناً تقف أمام الموضوعية، وأن على القوى النقدية أن تساعد في بناء الأوبرا الألمانية؛ ثم أشار بشجاعة إلى السلبيات الموجودة في النقد الموسيقي. واستمرت هذه المعركة حتى انتهت في عام ١٨١٩م. كما كتب "فيبر Weber" مقالات هامة في النقد الموسيقي عن "ميهول Mehul" و"كيروبيني Cherubini" و"موتسارت Mozart" و"هوفمان Hoffmann". وبالرغم من المعارك التي خاضها "فيبر Weber" مع النقاد، ستظل مقالاته في النقد الموسيقي لها أهمية كبيرة.

❖ روبرت شومان (١٨١٠م-١٨٥٦م) Robert Schumann

في مطلع القرن التاسع عشر، لم يكن يوجد في ألمانيا ناقد موسيقي يكتب بشكل أكثر وضوحاً وجمالاً عن الموسيقى غير "شومان Schumann"، وكانت مقالاته مثالاً للنقد الموسيقي المبدع، كما لم يوجد ناقد موسيقي كتب مقالات كثيرة بناءة مثل "شومان Schumann". فهو كمؤلف موسيقي، كان لديه الموهبة الموسيقية مع الموهبة الأدبية.

كانت المقالات الأولى لـ"شومان Schumann" كناقد موسيقي عبارة عن فانتازيا خيالية متحررة من التقيد بقواعد شكلية، فالنزعة الأدبية كانت تطغى على الناحية الموسيقية في مقالاته النقدية. ولقد تأثر "شومان

"Schumann" بالباحث الشكسبيري والروائي "جان بول ريختر Jean-Paul Richter" – الشهير بـ"جان بول" - التي كانت رواياته مفعمة بالمشاعر الرومانتيكية الحماسية، كما عمل "هوفمان Hoffmann" على تغذية خياله برواياته، وبذلك شكل "ريختر Richter" و"هوفمان Hoffmann" أبوة روحية لـ"شومان Schumann".

أسس المجلة الموسيقية الجديدة (NZfM) Neue Zeitschrift fur Musik لتقوم بتدعيم المؤلفين الموسيقيين وتشجيع الموسيقى الألمانية، ويمكن التعرف على أساليب "شومان Schumann" في النقد فيما يلي:

- مقالات "عصبة داود Der Davidsbunder"، التي قدمها عام ١٨٣٣م: وهي جماعة ابتكرها "شومان Schumann" تتألف من أنصار داود، ويحاول من خلالها أن يحقق مزيدا من الوضوح لبعض وجهات النظر الفنية، وتمثلت هذه الجماعة في الشخصيات التالية: "فلورستان Florestan"، و"أوذيبيوس Eusebius" و"ماستر رارو Master Raro".
- لقد كانت مقالات النقد الموسيقي لـ"شومان Schumann" في الفترة المبكرة من عمله، تنتمي إلى الأسلوب القصصي عن أن تكون نقداً موسيقيا حقيقيا.
- خلال العشر سنوات التي عمل فيها كناقد موسيقي في مجلة NZfM، جمع الأقوال المأثورة والوثيقة الصلة بالمواضيع الموسيقية، وذلك من خلال المصادر الأدبية لاستخدامها كشعارات في المقالات الموسيقية.
- كان "شومان Schumann" مقتنعاً بالتشابه بين الأدب والموسيقى، وكان في رأيه أن الأسلوب الشعري هو الوسيلة المناسبة لنقل أفكاره في نقد العمل الموسيقي. لذلك، فقد تأثر بالإبداع النقدي Creative Criticism عن الكتاب الرومانسيين. ففي ظل الانطباعية ظهرت فكرة الإبداع النقدي وما تتطلبه هذه الفكرة من شرح عمل فني بواسطة عمل فني آخر، أي شرح الانطباع عن العمل الموسيقي بواسطة لغة الشعر والمجاز والرموز. ولكنه كان يري أيضا أن من واجبه كناقد موسيقي أن يتناول عناصر العمل الموسيقي. وقد ظهر هذا الإبداع النقدي عند "شومان Schumann" عندما تناول السيمفونية الخيالية لـ"برليوز Berlioz" عندما بدأ في تقديم السيمفونية بقصيدة شعرية، التي تعتبر من وجهة نظره النظير الشعري المقابل للموسيقى في السيمفونية.

- لم يكن "شومان" راضيا عن الكتابات النقدية التي تكتفي بإثارة المشاعر، ولا عن تلك الكتابات التي تقتصر على التحليل الموسيقي فقط، لذلك اختار طريقا وسطا في أسلوبه للنقد الموسيقي، أي الأسلوب المزدوج الذي يجمع ما بين النزعة الأدبية باستخدام الأسلوب الشعري مع تكنيك الموسيقى. إلا أنه في أواخر الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، بدأ في استخدام اللغة التقنية للمنظرين في كتاباته النقدية.
- ومن أهم مقالاته النقدية باستخدام أسلوب النقد التحليلي Analytic Criticism، نقده للسيمفونية الخيالية Fantastique (٣) لـ"برليوز Berlioz"، والتي تعد من أطول المقالات النقدية التي كتبها في حياته العملية. واعتذر فيها عن النمط الأكاديمي والتفاصيل الموسيقية، وأكد أن هذا الأسلوب لا يصلح للجرائد والمجلات، ولكنه مضطر لمواجهة ناقد موسيقي مخضرم مثل "فيتي Fetis" (٤).
- بالرغم من أنه لا يعتمد في مقالاته النقدية على السياق التاريخي، إلا أن "شومان Schumann" أدرك باعتباره مؤلفا ناقدا موسيقيا أهمية الدراسات التاريخية، لأن النقد الموسيقي لا بد وأن يقوم على أسس من المعرفة والاطلاع، لذلك أوصى المؤلفين الموسيقيين بدراسة التاريخ الموسيقي. وقام "شومان Schumann" بعمل مخطط من عشرين صفحة تتبع فيه مسار الموسيقى من العصور القديمة حتى الزمن المعاصر له. وفي هذا المخطط ظهر تقييم "شومان Schumann" للمؤلفين الموسيقيين عبر العصور.
- قام "شومان Schumann" من خلال مجلة NZfM بدور أساسي في الدعوة لإحياء موسيقى "باخ Bach"، وكان لمقالاته النقدية دور إيجابي في توضيح العصر الجديد للموسيقى وكذلك المؤلفين الموسيقيين الذين كان لهم دور في التحول إلى القرن التاسع عشر. لذلك كان يعتبر "بتهوفن Beethoven" هو المؤسس الحقيقي للرومانتيكية، ووصفه بأنه الثوري المهاجم للمعتقدات التقليدية، وهو الذي أشعل الشرارة الوطنية في قلب كل ألماني وطني.
- كان "شومان Schumann" يري أن الأعمال الأخيرة لـ"بتهوفن Beethoven" من الرباعيات والصوناتات تعتبر من الإنجازات العظمى، وأن السيمفونية التاسعة الكورالية، هي العمل الأكثر أهمية في الموسيقى الآلية، أما الرباعيات المتأخرة لـ"بتهوفن" فهي بداية عصر شعري حديث.

- كان لـ"شومان Schumann" بصيرة مكنتـه من أن يختـار "شـوبان Chopin" كأحسن مؤلف وعازف في مجموعة مؤلفي البيانو. وبـالرغم من التشجيع الكبير له في أولى مقالاتـه النقدية، إلا أنـه بمرور الوقت كان يأمل أن يطور "شـوبان Chopin" أسلوبه فـي التـأليف الموسـيقي لأن أسلوبه أصبح متشابها لدرجـة كبيرة، لذلك كـانت مقالاتـه عـن "شوبان Chopin" تتسم أحيانا بالحماسة وأحيانا بالقسوة وأحيانا أخـرى بالموضوعية.
- وجد "مندلسون Mendelsohn" في مقـالات "شـومان Schumann" النقدية كـل التشـجيع والمسـاندة واعتـبره "موتسـارت Mozart" القـرن التاسع عشر والذي سوف يتبعـه ظـهور "بتهوفن Beethoven" جديد، وهـو بذلـك قـد تنبـأ بظـهور "برامـز". وبـالفعل كتـب "شـومان Schumann" عـن "برامـز Brahms" مقالة بعد عشـر سـنوات مـن انسحابه من مجلة NZfM يعلن عن مولد موهبة موسيقية طاغية تمتلـك أعلى مستوى في التعبير الموسيقي من خلال قوالب كلاسـيكية، وبذلـك استطاع أن يرصد تفوق موسيقى "برامز Brahms" مـن مؤلفـه الأول، كما سبق ورصد تفوق "شوبان Chopin" من مؤلفه الأول.
- إن كتابـات "شـومان Schumann" النقديـة كـان لـها دور مؤثـر فـي محاولة وضع معايير للنقد الموسيقي في القرن التاسع عشر.

ومن أهم المؤلفين الموسـيقيين الذيـن حظـوا بنقد كثـير مـن جـانب المؤلفين النقاد أو الأدباء النقاد نجد "بتهوفن" و"فاجنر"

❖ لودفيج فان بتهوفن (١٧٧٠م-١٨٢٧م)
Ludwig van Beethoven

لقد اعتـبر الموسـيقيون والكتـاب والنقـاد الرومـانتيكيون "بتـهوفن Beethoven" مثـالاً للموسـيقى الرومـانتيكيـة طـوال القـرن التاسـع عشـر، وكانت كتابات "برليوز Berlioz" و"شومان Schumann" و"ليست Liszt" و"فـاجنر Wagner" شـاهداً علـى ذلـك التقديـر والتقديـس لــ"بتـهوفن Beethoven"، وكانت حياة "بتهوفن" وصراعـه البطولـي ضـد المصـاعب تمثل في أعين الرومانتيكيين خلاصـة الرومانتيكيـة فـي أنقـى صورهـا. إن جماليات موسيقاه وروحانية رباعياته الأخيرة وكورس السـيمفونية التاسـعة كانت تعتبر قمماً عالية للفن الرومانتيكي، إذ أنه حرر فيها أشكال الموسيقى الكلاسيكية، وتوسـع فـي الصـوناتـا والفوجـة والتنويعـات، وأزاد مـن قـوة الكـورس؛ لذلـك بـدأ الرومـانتيكيون فـي التفسـير والتقييـم الجديـد لموسـيقى

"بتهوفن Beethoven" ودوره الملهم. وإذا كانت حماسة الرومانتيكيين لـ"بتهوفن" بعيدة النظر، إلا أنها كانت تحمل رؤية خيالية لموسيقاه أكثر من الفهم للقوة المنطقية لتفكير "بتهوفن" في موسيقاه.

لقد ارتبطت أسطورة "بتهوفن Beethoven" الرومانتيكي ارتباطاً وثيق الصلة بالقرن التاسع عشر. ومن النقاد الموسيقيين الذين تأثروا بـ"بتهوفن"، "هوفمان Hoffmann" إلى جانب "برنارد ماركس B.Marx" و"رلشتاب Rellstab" و"ريخارت Reichardt " و"بتينا برينتانو Bettina Brentano".

❖ إرنست تيودور أماديوس هوفمان (٥)
E. T. A. Hoffmann (١٧٧٦م-١٨٢٢م)

كان "هوفمان Hoffmann" معروفاً ككاتب للقصص الخيالية، وشاعر وناقد موسيقي. ولقد أثر على جيل كامل من الكتاب في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وذاعت قصصه وبعض شخصياته الخيالية بفضل أوبرا "أوفينباخ Offenbach" المسماة "قصص هوفمان Tales of Hoffmann".

لقد كتب "هوفمان Hoffmann" مقالاً عن "بتهوفن Beethoven" أصبح وثيقة كلاسيكية لحماسة "بتهوفن" الشديدة، كما ترجع إليه الصورة الرومانتيكية التي أضفاها القرن التاسع عشر على "بتهوفن". وكان هذا المقال بعنوان "عن موسيقى بتهوفن الآلية"، وكان ذلك بدعوة من "روخليتس Rochlitz"، رئيس تحرير "المجلة الموسيقية الشاملة AmZ" لكتابة مقالة عن السيمفونية الخامسة لـ"بتهوفن"، وقال لـ"هوفمان": "دعه يكون نقداً حقيقياً أو ملخصاً فقط، خيال عن خيال، وعمل فني عن عمل فني". وفي المقابل، تلقى "روخليتس Rochlitz" نقداً حقيقياً وتحليلاً كاملاً للسيمفونية الخامسة لـ"بتهوفن". وقد استهل المقال بأسلوب حماسي عن رومانتيكية "بتهوفن" وأثنى على "بتهوفن" كأستاذ في الموسيقى الآلية. وبناءً على ذلك، فإن موسيقى "بتهوفن" نادراً ما أسعدت الجمهور لأنه لا يفهم عمق تفكير هذا المؤلف الموسيقي. ثم يستطرد بالقول "لقد اشتكى البعض من ضعف الوحدة العضوية في روايات شكسبير، مثلما يشتكي البعض الآن من ضعف التماسك في موسيقى "بتهوفن".

ولكن النقاد ذوي النظرة الأكثر عمقاً، كانوا يرون تحت السطح "البنية الداخلية لموسيقى بتهوفن"، و"يدركون أنها تكشف عن قدر كبير من تحكم الأستاذ في ذاته، التي غذتها الدراسة المستمرة لفنه". إن

رومانتيكية "بتهوفن" عبر عنها "بتهوفن" ذاته في موسيقاه بتفوق ووعي بالغين. ويعتبر "بتهوفن" هو المؤلف الموسيقي الوحيد الذي فهم الشعر وانعكس ذلك على مشاعره بعمق، حتى أن كل نغمة لها صدى للشعر في نفسه. لقد وضع تحليل "هوفمان" السابق حجر الأساس للنقد الرومانتيكي الحديث الذي ودع خلفه النقد العقلاني للقرن الثامن عشر.

❖ أدولف برنارد ماركس (٦) (١٧٩٥م-١٨٦٦م)
Adolf Bernhard Marx

كان دكتور ماركس، رئيس تحرير "المجلة الموسيقية الشاملة AmZ"، متأثرا بحماسة "هوفمان" وقصصه. لذلك، أعاد نشر مقالات "هوفمان" عن "بتهوفن" مرة أخرى في المجلة. وعندما قدمت السيمفونية التاسعة لـ"بتهوفن" في برلين، كتب "ماركس":

> "سيمفونية بتهوفن عظيمة وثرية وعميقة حقا، وإن كانت صعبة الفهم في مجملها، وعند سماعها للمرة الأولى، لسوف يشعر المستمع ببعض الشكوك حول أهميتها. إذ بالرغم من الجمال اللامحدود فيها، فسوف تبقى بعض فقراتها غير مفهومة، وبعضها الآخر ثقيلا، ولكن لا تنسى أن السيمفونية عميقة جداً وتوحي بنضوج كبير في التأليف العبقري. لذلك، فسوف تصبح تلك الفقرات غير المفهومة فيما بعد جديرة بالاهتمام وقادرة على الاستمرار في طريق الثقافة الفنية الجديدة التي يقودها بتهوفن" (٧).

وبالرغم من أن الجمهور قد وجد صعوبة في فهم موسيقى "بتهوفن"، لكن النقاد الرومانتيكيين، أمثال "هوفمان" و"ماركس"، كانوا بحماسة شديدة على وعي بعبقرية "بتهوفن".

❖ يوهان فريدريك ريخارت (٨) (١٧٥٢م-١٨١٤م)
Johann Friedrich Reichardt

كان "ريخارت" متأثرا بحماسة "هوفمان" لـ"بتهوفن" في مطلع القرن التاسع عشر، كما أنه كتب العديد من المقالات عن "بتهوفن" في وقت مبكر من عام ١٨٠٥م. وكانت مقالات "ريختر" عن "بتهوفن" تتعرض لأخلاق "بتهوفن" العنيدة ومعاناته في مجتمع فيينا، كما كانت في الوقت نفسه تمجيداً لمؤلفات "بتهوفن" وعبقريته ولكن كانت هذه المقالات تتصف بأسلوب أدبي شاعري وحماسي، وهو ما كان يميز النقد الموسيقي في تلك الفترة.

❖ لودفيج رلشتاب (٩) (١٧٩٩م-١٨٦٠م)
Ludwig Rellstab

كتب "رلشتاب" مقالات بأشعار حماسية عن "بتهوفن" في "المجلة الموسيقية الشاملة AmZ". وعندما نشر مقالاته عن الحفل الموسيقي الأول للرباعية الوترية مي[b] كبير مصنف رقم (١٢٧)، وصف تجربته وانطباعاته بلغة شعرية "لقد أحيت المشاعر الوقورة في كل شخص كان حاضرا، وخيم الصمت العميق المطبق على الحضور. وكان التوحد في الشعور واحداً لدى كل الناس، ولكن التأثير يكون مختلفاً عندما يجد المرء شيئا أكبر منه، وأكبر من قدرته الذهنية."

لقد كانت مقالاته مشحونة بالمشاعر والتقدير لـ"بتهوفن" ومعاناته وصممه. وهذه العوامل هي التي أعطت "بتهوفن" القوة أو التأثير الجاذب الغامض، الذي كان مصدر قوته الإبداعية.

إن "ريخارت" و"رلشتاب" قدْ جعلا العاصمة البروسية الوقورة مركزا لحماسة "بتهوفن".

❖ بتينا برينتانو (١٠) (١٧٨٥م-١٨٥٩م)
Bettina Brentano

استطاعت "بتينا برينتانو" بمقالاتها أن تلهب ذلك الحماس إلى أقصاه. لقد كانت من أكثر النساء جاذبية في العصر الرومانتيكي، ويبدو أنها قد فهمت "بتهوفن" بشكل مميز عن أي من معاصريه.

قابلت "بتينا" "بتهوفن" سنة ١٨١٠م، وهي نفس السنة التي بدأ فيها "هوفمان" في تحليل السيمفونية الخامسة. ومن هذا اللقاء بدأت قصة كالرواية بين "بتينا" و"بتهوفن"، وفي كتابها "مراسلات جوته مع طفلة"، نقلت "بتينا" الانطباع الذي تركه "بتهوفن" عليها، والذي جعل الخيال يمتزج بالواقع، ووضعت أسطورتها عن "بتهوفن" بشكل مستقل عن الكتابات الأخرى، فكانت تنقل كلمات "بتهوفن" إلى مصطلحها الرومانتيكي الخاص بها. لقد خلقت أسطورة عن "بتهوفن" لم يستطع المؤلفون الموسيقيون النقاد أن يكتبوا مثل هذا النوع من الكتابات.

لقد كان "بتهوفن" أول مؤلف موسيقي يرحب به الفلاسفة والنقاد كأحد القادة الروحانيين للبشر. ولكن "بتينا" بخيالها رفعته عالياً في السحاب وسماء الرومانتيكية.

- لقد أراد النقاد والأدباء الاقتراب من القوة الإبداعية عند "بتهوفن" وموسيقاه من خلال مفاهيم نقدية أدبية حديثة في العصر الرومانتيكي.

لذلك، فإن الحماسة الشعرية، والعاطفية، والإحساس المتزايد للقيم الروحية في الموسيقى، والعاطفة الذاتية الكبيرة، والشعر الرومانتيكي، تعتبر جميعها مميزات فكرية جديدة دخلت دائرة النقد الموسيقي في القرن التاسع عشر.

❖ **ريتشارد فاجنر (١٨١٣م-١٨٨٣م)**
Richard Wagner

حفرت الرومانتيكية شقاً عميقاً في أوروبا بين الفنان والمجتمع، وما كاد القرن التاسع عشر ينقضي حتى كان الاثنان - الفنان والمجتمع - قد انفصلا عن بعضهما البعض وتحطم ذلك الانسجام الذي كان سائداً بين الفنانين المبدعين وعامة الناس، وهي تلك العلاقة التي تميزت بها كل العصور السابقة. وفي الجانب الآخر، كان المجتمع وكانت المدن تعيش حياة اجتماعية مادية. فقد شهدت بداية القرن التاسع عشر توسعاً مستمراً من خلال بناء المجتمع الصناعي. وانحاز النقاد الموسيقيون - الذين هم مفسرون ووسطاء بين الفنانين والمجتمع منذ أوائل القرن التاسع عشر - إلى جانب الفنانين. غير أنه حدث تحول منذ منتصف القرن التاسع عشر، إذ زاد عدد النقاد الذين مضوا إلى جانب الجمهور. فبعد أن كان نقاد الموسيقى الرومانتيكية الأوائل رسلاً متحمسين لكبار المؤلفين، تحولوا في ظل العصر الصناعي الجديد وانحازوا إلى قراء الصحف الذين كانوا يبحثون عن التسلية في المسارح والقاعات الموسيقية وكانوا معارضين بشكل عام للمؤلفين المجددين من كبار مؤلفي ذلك العصر.

◆ لذلك حينما حوّل "ريتشارد فاجنر Wagner" خياله النابض بالحياة في الأساطير عن الآلهة والأبطال، ومع التجديدات الموسيقية في الدراما الموسيقية التي قدمها على مسارح دور الأوبرا. وكلما زاد خيال فاجنر، كلما زادت المعركة بين النقاد وضد أعماله وأفكاره، وكلما غلبت على أعماله الدرامية الموسيقية، وهو ما أسماه "جوته" "مقاومة العالم الكسول كلما ازداد لهيب النقد ضده. فغالبية النقاد الموسيقيين في عصر" فاجنر"، وخاصة المؤثرين في الصحف اليومية، حاربوا "فاجنر". لقد كانت مواقفهم تعبر عن ذوق جيل الحقبة الصناعية الجديدة البارزة في المجتمع الجديد للطبقة الوسطى، الذين توافقوا في ميولهم مع ميلودية الأوبرا الإيطالية والأبهة الفخمة لأوبرات "مايربير Meyerbeer".

واشتعلت المعركة ضد "فاجنر" وانتقلت من مدينة إلى أخرى ومن قارة إلى قارة، وكانت الحجج ضده تقرأ في الصحف في جميع أنحاء

العالم. وكانت المعارضة لـ"فاجنر" أكثر من مؤيديه، ولذلك شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر موجة أطلق عليها "الفاجنرية"، التي ظلت مشتعلة حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

ومن أهم النقاد الذين شاركوا في تلك المعركة، نجد:

❖ **إدوارد هانسليك (١١) (١٨٢٥م-١٩٠٤م)**

Edward Hanslike

يمثل "هانسليك Hanslike" النقد الموسيقي في القرن التاسع عشر بكل محاسنه ومساوئه. وظهرت مقالاته في جريدة "الصحافة Presse" خلال فترة ١٨٥٥م-١٨٦٤م، وفي جريدة "الصحافة الحرة الحديثة Neue Freie Presse" منذ عام ١٨٦٤م حتى وفاته. ولم تكن مقالات "هانسليك" الجذابة تقرأ فقط في فيينا، بل في كل أنحاء ألمانيا وفي كل العواصم الموسيقية الكبرى في العالم. ونشرت أبحاثه ومقالاته في اثني عشر مجلداً.

كان "هانسليك" يعيش ويكتب في فيينا، التي تحولت إلى عاصمة حديثة للطبقات الوسطى. لذلك، فإن تقييم نقد "هانسليك" هو نتاج تلك الفترة. لقد مثل "هانسليك" التذوق الموسيقي لمجتمع فيينا، وكان ذا نفوذ وتأثير على قراء فيينا فيستمتعون بأسلوبه الجذاب وملاحظاته القاسية عن موسيقى "فاجنر". ولقد أحب الألحان الشاعرية الإيطالية، والأوبرا كوميك الفرنسية، والتدفق لألحان فالسات "شتراوس Strauss"، مثلما أحبها مجتمع فيينا. لذلك، فقد اعتبر "هانسليك Hanslike" كل من "فاجنر Wagner" و"ليست Liszt" و"بروكز" متطفلين في عالم الألحان السهلة الشاعرية.

يعتبر "هانسليك" آخر النقاد المتعسفين. فقد استنبط آراءه من الأفكار العامة، التي صاغها ببراعة في كتابه عن "الجمال في الموسيقى Musikalisch Schonen"، وتمثلت الفكرة المحورية للكتاب في أن الجمال الموسيقي يتدفق بفضل الأشكال الموسيقية.

كان "هانسليك" صحفياً ذا عبقرية، جعل مكانة النقد الموسيقي في الصحف اليومية مكانة ذات أهمية، وأصبحت كل صحيفة يومية تريد أن يكون لها ناقد موسيقي يستطيع أن يثير في القارئ المتوسط الثقافة الموسيقية. لقد ساهم "هانسليك"، بمواهبه المتعددة، بدرجة كبيرة في هذا التطور، غير أنه خسر المعركة ضد "فاجنر" و"ليست" و"بروكز" و"برليوز". ولكن "هانسليك" نجح في أنه جعل النقد الموسيقي أكثر أهمية وإشراقاً وفكراً أدبياً. إن المعركة ضد "فاجنر" لم تكن معركة فن تهم المتخصصين فقط، ولكنها شغلت ألمانيا أولاً ثم أوروبا كلها. وأصبحت

الصحف اليومية ملزمة بتخصيص المزيد من المساحات البارزة للمقالات التي تتناول المواضيع الموسيقية. فأصبح "فاجنر" هو العدو الأكبر للنقد الموسيقي في عصره، وكان ذلك هو السبب في ازدياد أهمية النقد الموسيقي في الصحف اليومية. وأصبح هناك مئات النقاد الذين يتكسبون من وراء نقد أعمال "فاجنر". كما أصبحت كل صحيفة ترغب في أن يكون لها ناقد موسيقي مثل "هانسليك". وأصبح أي ناقد موسيقي يشحذ قلمه باسم العلوم الراقية و"الكلاسيكية" ضد الثورية الموسيقية القادمة من ليبزج. وصار التحريض على ما عُرِفَ بقوانين الجمال الموسيقي ضد الانتهاكات التي قام بها فاجنر" أمراً عادياً، كما لو أن الكلاسيكية لم تكن ثورة. ومثل "هانسليك"، فقد أوضح أن "فاجنر" حاول أن يدمر قوانين الجمال المقدسة في الفن.

ومن جهة أخرى، فقد كانت أفضل الكتابات المؤيدة لـ"فاجنر"، هي تلك التي كتبت بقلم الشعراء وفلاسفة وليس بيد نقاد الموسيقى.

لقد كانت الدراما الموسيقية لـ"فاجنر" مؤثرة حتى أنها استمرت بعد ذلك حتى وفاته عام ١٨٨٣م وحتى بداية الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م). وواصل الجيل الجديد كتابة مؤلفاتهم الموسيقية على نهج أسلوب "فاجنر". لقد استمر تأثيره لأمد طويل يلهم المبدعين والنقاد.

ثانياً: النقد الموسيقي في النمسا وبوهيميا

كان النقد الموسيقي يعكس الحياة العامة لمجتمع فيينا، الذي كان متحمسا لموسيقى "شوبرت" وفالسات "يوهان شتراوس". لذلك فإن النقد الموسيقي في هذه المدينة مختلف عن النقد التعليمي في ألمانيا. ومنذ عام ١٨٦٦م، بدأت فيينا في التغير إلى عاصمة حديثة، وامتلأت المدينة بالصحف اليومية الحديثة.

ومن أهم النقاد في تلك الفترة الزمنية:

❖ لودفيج شبايدل (١٢) Ludwig Speidel

كان هناك تواصل بين النقاد من أمثال "هانسليك" و"لودفيج شبايدل"، الذي أطلِق عليه "الأسد العجوز" لنقاد الدراما في فيينا، وهو الذي كتب في النقد الموسيقي، كما أنه تميز بتفوقه في اللغة، فضلاً عن كونه موسيقياً أيضاً.

لقد كتب "شبايدل" عن "موتسارت Mozart" إنه الأستاذ الذي ارتفع بالأوبرا الإيطالية إلى أعلى درجاتها وامتص العناصر الشرعية

لإصلاحات "جلوك Gluk"، ووضع الأساس للأوبرا الألمانيـة وارتقـع بـها إلـى القمـة الكلاسيكية. لقد وجد موتسـارت" حـلا للمشـاكل الدراميـة فـي الموسيقى ذاتها. أما أوبرا "الاختطاف من السراي The Elopement from the Seraglio" فقد ظهر فيها عالم جديد من البناء الدرامي الموسـيقي، كما عبر الغناء عن شخصيات الدراما نفسها وشـخصياتهم الأخلاقيـة وفوارقـهم الوطنية. وبذلك ارتقع موتسارت بالـ"سنجشـبيل Singspiel" الألمانيـة إلـى سمو واقعي. أما أوبرا "زواج فيجارو"، فقـد رفـع السنجشـبيل إلـى الأوبـرا الكوميديـة، وكتـب يقـول: "ليست هناك موسيقى أكـثر جمـالاً ولا أكـثر سحراً"، حيث يندفع تيار من الحركة يتيح لكل المشاعر المتباينة أن تتسـجم جنباً إلى جنب مع حركة الأوركسترا والأصوات الغنائية معـاً فـي شـبكة لا تنتهي، سوف تكون تحفة لا نظير لها عبر الزمان (١٣).

❖ هوجو وولف (١٤) (١٨٦٠م-١٩٠٣م) Hugo Wolf

في عام ١٨٨٤م، بدأت جريدة أسبوعية "جريدة الصالون الفيينـاوية Wiener Salonblatt" في فيينا في نشر مقالات نقدية بواسـطة نـاقد مغمـور أشاع جواً من السحر في حيـاة فيينـا. اندهـش القـراء لـهذا النـاقد الموسيقي المتعصـب، الـذي لـم يكتـب بأسلوب أهـل فيينـا المفضـل. كـان هـذا النـاقد الموسيقي هو المؤلف "هوجو وولف"، الذي هاجم بأسلوب السخرية كل ما يصفق له مجتمع فيينا. كان "هوجو وولف" يكتب لمجتمع فيينا الذي يعشـق أوبرات "مايربير Meyerbeer" والأوبرا الإيطاليـة والباليـه. لقد بشـر فـي كتاباته بحماسة لعبقريـة "فـاجنر" و"ليسـت" و"برليـوز"، فـي حيـن هـاجم الـبرامج الموسـيقية السـهلة التـي تقدم فـي الحفـلات الموسـيقية. كـان دائمـا جاهزاً للهجوم وإثارة الجدل والسخرية ضد الجمهور والفنانين. كـان يشـعر بأنه ممثل الجيل الجديد.

تعرض "هوجو وولف" لنقد شديد ضـد مؤلفاتـه موسـيقية، وكـان الأسوأ من ذلك عندما وضع "هانسـليك" اسـم "هوجـو وولـف" تحـت رايـة التحريـم، واختفـى بذلـك اسمه مـن صحيفـة "هانسـليك". ولكـن اعـترف "هانسليك" فيما بعد بقيمة هذا المؤلف الموسيقي.

كان نقد "هوجو وولف" حدثاً عارضاً في الحيـاة الموسـيقية لفيينـا. ولقد عمل كناقد موسـيقي لمدة سنتين فقـط، وبـالرغم مـن ذلـك أثـار جدلاً واسعاً بين النقاد والقراء والمؤلفين. ولقـد كتـب النقـد الموسـيقي مـن وجهـة نظـر المؤلـف الموسـيقي، لذلـك سيظل تـأثير هـذا الاتجـاه واهيـاً فـي النقـد الموسيقي.

النقد الموسيقي في براغ

كانت براغ أحد أكثر المراكز الموسيقية اهمية في النمسا القديمة، وكان النمساويون والتيشكيون يتعايشون جنبا الى جنب. وكان هناك شكلان من الثقافة الموسيقية تطورا في تطورا متوازيا في القرن التاسع عشر وهما:

أولا: الحياة الموسيقية الأرستقراطية العريقة، وكانت دار الأوبرا الألمانية في براغ واحدة من أكبر دور الأوبرا في العالم، وكان من قادة الأوركسترا هناك "مالر G Mahler" و"زيملينسكي A. V. Zemlinsky" وغيرهما.

ثانيا: بدأ الإحساس بالقومية في ظل المد الرومانتيكي خلال القرن التاسع عشر. أصبح التشيكيون واعين بإبداعهم الموسيقي الوطني. وقد بدأت الأنشطة الموسيقية الحديثة بجمع الأغاني الشعبية، وكان أسلوب الأغاني غريبا على المجتمع وبدأ الناس يتعودون عليها، وكان "هانسليك" من بين الذين كتبوا بأسلوب الأغاني الشعبية التشيكية.

في عام ١٨٢٦م، دخلت الموسيقى الوطنية دور الأوبرا مع أول أوبرا تشيكية "Dratenik" لـ"فرانز سكروب F. Skroup"، وأصبح أسلوب الرقص الشعبي التشيكي والأغاني الشعبية مؤثرا في المجتمع، واخترقت الموسيقى والتاريخ التشيكي وصور الريف التشيكي موسيقى كبار المؤلفين الموسيقيين، مثل "بدريش سميتانا B. Smetana" و"أنطون دفوراك A. Dvorak". وأصبحت المؤسسات الموسيقية التي يقودها المسرح الوطني في براغ الذي افتتح عام ١٨٨١م بـ"Libusso" لـ"سميتانا Smetana" والذي صار سلاحا في صراع الأمة التشيكية من أجل الاستقلال السياسي.

كان للنقاد الموسيقيين التشيكيين في براغ مهمة مزدوجة. فقد كان عليهم من جانب المساعدة في ايقاظ وتطوير القوى الوطنية لشعوبهم، ومن جانب آخر ربط الحياة الموسيقية لبلادهم مع تيار الأفكار الموسيقية الأوروبية. ومن بين النقاد الذين أدوا هذه المهمة المزدوجة بحماس الآتي أسماؤهم:

١) بدريش سميتانا (١٨٢٤م-١٨٨٤م) B. Smetana

هو الذي ألف أوبرا "الخطيبة المباعة The Bartered Bride"، وإثر عودته إلى براغ بعد رحلته الطويلة إلى الخارج، فإن المشاعر الوطنية التي استيقظت في الخارج انعكست على أوبراه وقصائده

السيمفونية، وفي الوقت نفسه، كان قد تشبع بالروح الحديثة لعصر "فاجنر" و"ليست".

وفي عام ١٨٦٤م، أصبح "سميتانا" الناقد الموسيقي للصحيفة التشيكية التي صدرت وتعرف باسم "Narodny Listy" في براغ. كما أنه كتب في ذلك الوقت بعض المقالات التي تصف الحياة الموسيقية لبراغ في المطبوعة الشهرية "Slavoj" ويقول فيها: "إن الحياة الموسيقية العامة ونشاطات عاصمتنا لا تساوي شيئا مقارنة بتلك التي في المدن الكبرى في الخارج."

لقد كانت الحياة الموسيقية في براغ في تلك الفترة إقليمية. وكانت الروح الوطنية في بدايتها. لذلك كانت الأعمال التي تكتب باللغة التشيكية قليلة. كما كانت مقالات "سميتانا" تكتب باللغة الألمانية. ولذلك عمل جاهداً لرفع مستوى الحياة الموسيقية التشيكية من خلال مقالاته لعروض الأوبرا. وكرّس جهده ليشهد المسرح ميلاد أول أوبرا تشيكية وطنية. فقد كانت نصف العروض التي تقدم على المسرح التشيكي عروضاً من الأوبرا الإيطالية، لذلك ألح "سميتانا" على وجوب إبداع أوبرا تشيكية. كما حارب أسلوب الاختصارات التي تم في عروض الأوبرا الكلاسيكية لأعمال "موتسارت" و"بتهوفن" و"فاجنر". كانت مقالات "سميتانا" بناءة، إذ حاول فيها إيقاظ القوى الوطنية وتشجيعها في مجال المؤلفات الموسيقية، وفي الوقت نفسه ربط الحياة الموسيقية بتيار الأفكار الموسيقية الأوروبية.

٢) بيفودا F. Pivoda

أستاذ الغناء والناقد لصحيفة "Narodni Pokrok"، كتب مقالات ضد "سميتانا" لكونه من مؤيدي "فاجنر"، واتهمه بأنه رجل بدون مشاعر وطنية. وكانت أوبرا "سميتانا" "Daliboy" التي تتناول فيها السيرة الرومانتيكية لملوك التشيك، عبارة عن رسالة موجهة لـ"بيفودا" بأن الموسيقى الأجنبية غير قادرة على الحياة، حتى أوبرا "الخطيبة المباعة The Bartered Bride" بألحانها الدرامية ورقصاتها الوطنية لم تسلم من نقد "بيفودا". فقال "حتى الباليه كان فرنسيا.. والسوبرانو بمصاحبة الأوركسترا ينظرون إلى سماء ألمانيا". ولكن "سميتانا" لم يتأثر بهذا النقد.

٣) جوزيف بوجوسلاف فورستر J. B. Forster

كان من أفضل النقاد الموسيقيين التشيكيين. وكان أول من كتب عن موسيقى "مالر" إلى الجمهور التشيكي. كانت مقالاته شاعرية مليئة بالإحساس.

٤) ريتشارد باتكا R. Batka

له مؤلفات وكتب عن العديد من الموضوعات الموسيقية، وتخطت شهرته كناقد موسيقي حدود بوهيميا إلى ألمانيا.

ولكن حينما نالت تشيكوسلوفاكيا استقلالها عام ١٩١٨م، تحول حلم "سميتانا" إلى واقع ملموس. كانت النمسا القديمة تضم ألوانا وطنية متعددة من الموسيقى البولندية والمجرية. وقد تلاقت موسيقى هذه العرقيات في فيينا. وكان النقاد الموسيقيون لـ"فيينا" هم الوسطاء الذين من خلالهم نقل فن شعوب الدانوب إلى أوروبا الغربية. فقد اكتشفوا أعمالاً مثل "الخطيبة المباعة The Bartered Bride" لـ"سميتانا" و"جينوفا Jenufa" و"ياناتشيك Janacek" والكثير من المؤلفات المجرية وجذبوا إليها أنظار العالم. وهم أيضا نقاد فيينا الذين لفتوا الأنظار إلى المؤلفين الفرنسيين والإيطاليين. لقد امتزجت الثقافة النمساوية الألمانية السلافية الرومانية المجرية في فيينا وحتى عام ١٩١٨م ظل النقاد الموسيقيون لـ"فيينا" رجالاً ذوي رؤية واسعة وعقلية عالمية إلى أن جاءت الحرب العالمية الأولى وفككت القوى الوطنية، مما أدى إلى تدمير النمسا القديمة.

ثالثاً: النقد الموسيقي في فرنسا

منذ منتصف القرن الثامن عشر، كانت فرنسا هي الأرض الخصبة التي بزغ فيها الفكر النقدي والذي تطور عبر القرن التاسع عشر، إنها الروح النقدية التي شحذت أدواتها في مقالات وتعليقات لتتفاعل مع كل الأحداث السياسية والفنية والاجتماعية وأحداث الساعة.

ولهذا كانت باريس بحق عاصمة الفكر النقدي في أوروبا وقتذاك. كذلك كان لباريس تقليد عريق في الكتابة، وهو تقليد راعته باهتمام الأكاديمية الفرنسية. لقد تطور فن الكتابة الواضح والساخر والحاد بفضل سلسلة طويلة من الأساتذة الكبار في النقد. ولم يكن هناك بلد أوروبي يضاهي فرنسا من حيث الجمع بين الإدراك النقدي وكمال الأسلوب الأدبي.

إن معظم أساتذة النقد الموسيقي تعلموا من الكتاب الفرنسيين. لقد أوجد التطور التاريخي والحياة المعاصرة في تلك الفترة في فرنسا ثقافة أدبية أثرت على أي فرنسي تناول قلماً، إنها تلك الثقافة الأدبية العريقة التي منحت كتابات ومقالات المؤلفين الموسيقيين أمثال "فيتي" و"برليوز" و"جونو Gounod"، صفاءهم وسحرهم الكلاسيكي، وبذلك حافظ نقاد الموسيقى الباريسيون على التقليد الأدبي الفرنسي وأصبح تقليداً في العالم

الموسيقي لـ"باريس" أن يكتب المؤلفون النقد الموسيقي جنباً إلى جنب مع النقاد الأدباء وكانت دائرة النقد الموسيقي مفتوحة للجميع.

كانت الحياة الموسيقية في فرنسا في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر تتركز حول فن الأوبرا والأوبرا الإيطالية والأوبرا كوميك Opéra Comique الفرنسية وحفلات الأوركسترا، بالإضافة إلى صالونات الطبقتين: الوسطى والعليا، والتي جذبت العازفين البارعين "الفيرتيوزو"، وهو ما تطلب استجابة نقدية جديدة لعبت دوراً مهماً في توسيع مجال النقد الموسيقي وذلك خلال حقبة الإصلاح والتجديد Restoration والتي أطلق عليها "حقبة المنطق والتوجهات العقلانية في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر. وأصبح لهذه العقلانية والأفكار الحديثة دور مشارك في الحياة الاجتماعية والثقافية في فرنسا سارت في خط متواز مع نهضة الطبقة الوسطى.

ولقد ساهم النقاد والصحف والمجلات الموسيقية التي صدرت في تلك الفترة في تشكيل بعض الاتجاهات التي أثرت على النقد الموسيقي في القرن التاسع عشر. ومن تلك المجلات:

١) **المجلة الموسيقية Revue Musicale**: التي أسسها "فيتي Fetis" عام ١٨٢٧م، والتي شكلت اتجاهاً في النقد الموسيقي يتضمن كثيراً من الأفكار والمفاهيم الفلسفية والقيم الجمالية الألمانية والفرنسية مع التأكيد على البحث من خلال السياق التاريخي. وبالرغم من المعارضة الشديدة لهذا الاتجاه من الرومانسيين إلا أنه ترك أثراً كبيراً على النقد الموسيقي والنقاد طوال القرن التاسع عشر.

٢) **مجلة "الجريدة الموسيقية La Gazette Musicale"**: التي أسسها "شليسنجر Moritz Schlesinger" والتي شكلت اتجاهاً في النقد الموسيقي وهو الدمج بين الموسيقى والأدب. وبالتالي كان على النقاد أن يكونوا مبدعين فنياً، لأن الإبداع في المجالات المختلفة لا يمثل عائقاً في الحكم على الأعمال الفنية الموسيقية ما دام الحكم يقوم على النظريات الموسيقية الخالصة. وفكرة المجلة هذه عن دور النقد الموسيقي مأخوذة أساساً من رؤية "هوفمان Hoffmann". لذلك فإن مجلة La Gazette Musicale قد تصاعدت بقضية "بتهوفن" مع تحويله إلى بطل رومانسي اعتمادا على صورته المقدمة. ومن هذا المنطلق طلب "شليسنجر" من الناقد الشهير "جول جانين Jules Janin" (١٥) أن يكتب قصة قصيرة عن "بتهوفن" على نهج أسلوب "هوفمان". كما طلب من الكتاب والأدباء والنقاد كتابة سلسلة من

القصص الخيالية Contes Fantastiques عن المؤلفين الموسيقيين. واشترك في كتابة هذه القصص كل من "جانين Janin" و"بلزاك Balzac" (١٦) و"فاجنر Wagner" و"برليوز Berlioz". ومن خلال هذه القصص، تناولوا مكانة المؤلف الموسيقي في المجتمع والعبقرية الموسيقية. وقد تأثر الكثير من هذه القصص بـ"هوفمان"، وبذلك وضع "شليسنجر" - هو وكتابه - نوعا من المثالية تقدم كلا من الرسالة والوسيلة في النقد الموسيقي. وأصر على دمج الفنون والأدب والموسيقى كاتجاه بارز في المجلة وعمل على توسيع دائرة النقد الموسيقي للمبدعين في فيينا في كل المجالات. إن هذه الكتابات تحمل أصلا أفكار "هوفمان" التي كانت هي الانقلاب للفكرة التي وضعها من قبل "كاستيل بلاز" والتي أيدها "فيتي" وهي إن النقد الموسيقي المتخصص هو أهم الوسائل لتقديم الأفكار الموسيقية العامة للناس.

٣) **جريدة Le Ménestrel - أي "الشاعر الجوال":** والتي أسسها الناشر Heugel خلال سنوات ١٨٣٧م-١٩٤٤م، وكانت تعتبر مرحلة انتقالية بين الاتجاه الأول والثاني، وكانت جريدة أسبوعية لها توزيع كبير. وكان يغلب عليها الطابع الرومانسي، وكانت تهدف إلى جذب قاعدة كبيرة من الجمهور من خلال الاهتمام بالمؤلفات الموسيقية التي تقدم في الصالونات الموسيقية، مع وجود بعض المقالات الجادة والمختصرة عن الموضوعات الموسيقية والحياة الموسيقية في باريس.

لذلك كانت تعتبر مرحلة انتقالية في النقد الموسيقي والجرائد الموسيقية. وهذا الاتجاه الذي يستبعد كلا من المناقشات الفلسفية والتعليمية والاتجاه الذي ينمو نحو دمج الأدب والموسيقى في النقد اتبعته عدة جرائد موسيقية أخرى منها على سبيل المثال: **جريدة Le Pianiste** - أي "عازف البيانو".

كانت هذه الاتجاهات الثلاثة جميعها بارزة في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ولكن من الملاحظ أنه بعد "برليوز" ومقالاته النقدية انخفض مستوى النقد الموسيقي.

❖ كاستيل بلاز (١٧) (١٧٨٤م-١٨٥٧م) Castil Blaze

اكتسب النقد الموسيقي، باعتباره تقييما للموسيقيين عن كونه عملا أدبيا للهواة، أهمية متزايدة من خلال عمل "كاستيل بلاز" في المقالة الموسيقية Feuilleton وذلك في جريدة Journal des Débats خلال سنوات ١٨٢٠م-١٨٣٢م، حيث أخذ النقد الموسيقي في فرنسا، منذ عام

١٨٢٠م في التحول إلى مرحلة الاحتراف. فمن منظور النصف الأول من القرن التاسع عشر، كان النقد الموسيقي لـ"كاستيل بلاز" يعتبر مرحلة انتقالية نتيجة للفجوة التي كانت في الصحافة الموسيقية المتخصصة خلال سنوات ١٨١١م-١٨٢٠م. وحاول "كاستيل بلاز" أن يتلمس أسلوبا في النقد الموسيقي لتقييم الموسيقيين بدلاً من النقد الموسيقي الأدبي الذي مارسه بعض النقاد، والذي كان يحكم فيه على الموسيقى من خلال معايير غير مترابطة، مما أضر بالنقد الموسيقي.

جاء "كاستيل بلاز" بأسلوبه المترابط في تناوله لجماليات فن الأوبرا، الذي يشتمل على ديناميكية النص الدرامي والعلاقة بين الكلمة وبين الموسيقى. وفي عام ١٨٢٠م، كتب عن الأوبرا في فرنسا في مجلدين، حيث أبرز دور النص الموسيقي وحدد دور النص الدرامي وفقاً للنص الموسيقي. وإذا كان "كاستيل بلاز" قد كتب عن الأوبرا، إلا أنه كتب أيضاً مقالات عن الحفلات الموسيقية، ومسابقات الكونسرفتوار والبحوث والمنشورات التعليمية الموسيقية وعن الموسيقى المعاصرة له. كما كتب أيضا عن موسيقى العصور القديمة والموسيقى الآلية التي تقدم في الحفلات الموسيقية، وكان يتناول أدق التفاصيل للكتابة الأوركسترالية.

كانت مقالات "كاستيل بلاز" عن الموسيقى الآلية التي كانت تقدم في حفلات الكونسرفتوار مهمة جداً بالنسبة للدارسين، وخاصة مقالاته التي تناولت "هايدن" و"موتسارت" و"بتهوفن" في فترة العشرينيات من القرن التاسع عشر (١٨).

وقد لاحظ أيضا أن سيمفونيات "هايدن" التي كانت تقدم في العقد الأول من القرن التاسع عشر، كانت تؤخذ كأمر مسلم به، كما كان يعبر عن استمتاعه بأسلوب "موتسارت" السيمفوني المعقد. وفي عام ١٨٢٠م، كتب نقدا لافتتاحية أوبرا "الناي السحري" ركز فيه على حداثة الهارموني في أسلوب "موتسارت"، وهو يقول إنه عندما يكون لدى المؤلف الموسيقي أعمالا بمثل هذه القوة، فهو يؤكد إن كل مصادر الهارموني قد تم استهلاكها (١٩).

- وعندما بدأت موسيقى "بتهوفن" تتفوق على موسيقى "موتسارت" في حفلات الأوركسترا، رحب "كاستيل بلاز" بالثورة الجديدة في عالم الموسيقى وبالأسلوب الموسيقي الجديد، كما أنه انتقد الفرنسيين لأنهم أخذوا أكثر من عشرين سنة من أجل تقديم السيمفونية البطولية Eroica (٢٠)، وبعد استماعه إليها للمرة الثانية قال: وجدت بعض التطورات الموسعة بشكل زائد في الحركة الأولى، والغموض في الشكل في

النهاية. ولكنه حول هذه النقاط من وجهة نظره من الضعف إلى عناصر قوة في السيمفونية. لذلك نجد أن "كاستيل بلاز" قد حاول كثيرا من أجل الجدة في الشكل Form عند "بتهوفن" باستخدام عناصر البلاغة كتلك التي كانت مألوفة بالنسبة للنقاد الرومانسيين.

لقد اهتم "كاستيل بلاز" بالتأليف الموسيقي والحفلات الموسيقية والأوبرا، وكان إحساسه بأهمية الحاضر أقوى من إحساسه بأهمية استشراف المستقبل.

إن "كاستيل بلاز"، كان له تأثير كبير على النقد الموسيقي في فرنسا، ولكن أسلوبه في النقد الموسيقي مقارنة مع أسلوب "فيتي" يبدو محدودا، وهذه ظاهرة طبيعية توجد عند النقاد والأدباء عندما يكتبون عن الموسيقى.

❖ فرانسوا جوزيف فيتي (٢١) (١٧٨٤م-١٨٧١م) François-Joseph Fetis

"فيتي" هو فيلسوف التاريخ الموسيقي الذي اقترن اسمه بالتأثير الذي أحدثه في النقد الموسيقي وعلى النقاد الفرنسيين خلال القرن التاسع عشر. كما أن المقالات النقدية، التي كتبها ونشرت خلال سنوات ١٨٢٧م-١٨٣٣م في "المجلة الموسيقية Revue Musicale" التي أسسها "فيتي"، تعد وثيقة ثقافية مهمة لأنها تتضمن كثيرا من الأفكار والمفاهيم الفلسفية والثقافية التي طبقها على الموسيقى خلال عقد العشرينيات من القرن التاسع عشر. وقد تولدت القوة والجدة في أفكار "فيتي" ومجادلاته من الجو العقلاني أثناء حقبة الإحياء والتجديد Restoration وتوجهاته للمنطق والعقلانية.

- كما أن فلسفة "فيتي" في الموسيقى والنقد تأثرت أيضا بالقيم الجمالية المثالية الألمانية ومن الفلسفة الفرنسية، التي تأثر فيها بدرجة أكبر بـ"فيكتور كوزان Victor Cousin" (٢٢) وبدرجة أقل بـ"أوجست كونت Auguste Comte" (٢٣).
- كان "فيتي" يهدف من وراء تأسيس "المجلة الموسيقية Revue Musicale" أن يجعل منها أكبر مجلة موسيقية متخصصة. وبالرغم من أن هذه المجلة كان لها طابع تعليمي إلا أنها كانت أكثر المجلات توزيعا وانتشارا في تلك الفترة، وكانت تتضمن بصفة عامة مقالات نقدية عن أنواع الموسيقى والحياة الموسيقية في المجتمع، كما كانت تعرض النظريات الموسيقية والكتابات التاريخية والسير الذاتية للمؤلفين وتحليل لبعض المؤلفات الموسيقية وحفلات الأوركسترا

وعروض الأوبرا. لذلك، كانت تعد حقاً أكبر مجلة موسيقية متخصصة في ذلك الوقت مع اهتمامها على حد سواء بالبحث التاريخي في المقالات الموسيقية. لذلك كانت المقالة الافتتاحية للمجلة هي مناقشة "قداس موتسارت" حيث اعتبر "فيتي" أن موتسارت قد قدم ذروة الفن الموسيقي وحدوده" (٢٤)، وهو ما أدى إلى التصادم بينه وبين الكلاسيكيين عند مناقشة الرومانسية الكلاسيكية، وسبب إعجابه بـ"موتسارت" وعدائه لـ"برليوز" واختلاط مشاعره نحو "بتهوفن".

- كانت مقالات "فيتي" عن موسيقى عصر النهضة أو الباروك ومقالاته النقدية للحفلات الموسيقية "Concerts Historiques"، حيث كان يتناول أهم الحفلات الموسيقية التي تتضمن مؤلفات من العصور السابقة ثم يقوم بشرح هذه الأعمال وتحليلها من خلال السياق التاريخي لها. وهذه المقالات تحديداً هي التي ساعدت على ذيوع شهرته كواحد من الباحثين الأوائل الذين لهم مساهمات ملموسة في نشر موسيقى العصور السابقة في فرنسا والذي قدم إلى علم الموسيقى التاريخي ما يوازي ما قدمه "كاستيل بلاز" في النقد الموسيقي للأوبرا. وكان ذلك يتطلب منه التغلب على المصاعب التي أعاقت قبول الموسيقى القديمة بسهولة، سواء كانت دراسات أكاديمية أم برامج في حفلات الأوركسترا أو في صحافة القرن التاسع عشر.
- كان "فيتي" هو أول من وضع تلك المناقشات من خلال فكر فلسفي ثابت. ويقول البعض إن فلسفة "فيتي" عن الموسيقى مشتقة بشكل أساسي من المثاليين الألمان (٢٥). وتأثرا أيضا بفلسفة "فيكتور كوزان"، الذي كان أساساً مؤرخاً ذا توجه ألماني للفلسفة. كما أنه انتقد وأعاد تفسير أعمال الآخرين. وفي نظريته الانتقائية Electicisme، كانت المفتاح إلى فلسفة تعتمد على إعادة تأليف ما كان جيداً وصادقاً في فلسفة الأجيال السابقة، وأن يضع فلسفته على أنها البديل للسابقة. وهو يري أنه يجب اعتبار الماضي على أنه مصدر للحقيقة والتجديد وأن كل فترة قد أثمرت الفلسفة المناسبة لها، وأن أخطاء الماضي تكون في اقترابها من الحقيقة، وأن تلك الحقائق غير الكاملة يمكن أن تستخدم في تركيبات انتقائية عالية.
- إن مفهوم "كوزان" مشتق من مبدئي المثاليين الخاص بالطبيعة والفن، واعتبارهما أنظمة غائية Teleological (٢٦).
- إن مضامين الانتقائية والغائية بالنسبة لـ"فيتي"، كانت مدخلاً لتاريخ وعلم الموسيقى. وقد قدمت فلسفة "كوزان" تبريرا فلسفيا

لدراسة وأداء الموسيقى القديمة وكنموذج للمؤلفين الموسيقيين المعاصرين. لقد كانت الموسيقى القديمة مناسبة في وقتها، كما أنها تحتوي على سمات ذات قيم جمالية ثابتة. لذلك أراد "فيتي" تأليف ألحان للمستقبل - على الأقل جزئياً - تكون إعادة تفسير للقيم الجمالية والجمال الموسيقي التي الموسيقى في الماضي. لذلك اعتبر "فيتي" أن أفضل المؤلفات الموسيقية المعاصرة هي التي قدمها "مايربير Meyerbeer" كأفضل مثال لمؤلف موسيقي قام بانتقاء مجموعة من الأساليب الموسيقية المختلفة ليقدم نموذجاً جديداً ومتكاملاً بشكل علمي.

◆ وفي كتابه "Méthode des Méthodes de Piano"، كانت المقدمة تلخيصاً لمفهوم "كوزان". ثم تناول فيه أداء وجماليات مؤلفات آلات ذات لوحات المفاتيح وآلة البيانو من العصور القديمة - وهي المعاصرة آنذاك - مع أمثلة لـ"باخ Bach" و"سكارلاتي Scarlatti" و"كليمنتي Clementi" و"هيومل Humel" و"بتهوفن Beethoven" و"ليست Liszt". لقد قامت نظرية "فيتي" للموسيقى على تطبيق أفكاره المثالية والانتقائية، وذلك من خلال التغييرات في الأسلوب الموسيقي من الشكلية إلى ثبات التونالية. وبالنسبة له، فإن الجمال - المثالي - كان هو "الحقيقة في الموسيقى". لذلك كان نقد "فيتي" يختلف عن نقد "كاستيل بلاز"، لأن "كاستيل بلاز" مثله مثل المؤرخ "كوزان" قد اهتم بالحقائق الخارجية للموسيقى. في حين أن "فيتي" قد بحث عن الشيء المثالي ومن خلاله تجلت الحقائق الخارجية. وبناءً على ذلك، فإن شكلية الموسيقى يمكن أن تتغير ولكن يبقى جوهرها ثابتاً. ولكن فيتي - وبشكل ضمني - يرفض الغائية وهي "كون الشيء موجهاً نحو غاية محددة" ولكن هناك أشياء مشتركة بين الفلسفة الوضعية (٢٧) لـ"أوجست كونت Auguste Comte" (وهي فلسفة الحقيقة أو اليقين)، ونظرية هذا الفيلسوف ذاته عن تقدم الحضارة تناولها في ثلاث مراحل: ١) الدينية؛ ٢) الميتافيزيقية؛ ٣) الإيجابية أو الوضعية. لذلك فإن فكرة تقدم الحضارة كانت متمشية على الأقل جزئياً مع اعتقاد "فيتي" أن الموسيقى تجسد سمات كل من الفن والعلوم. لقد رفض "فيتي" إلحاد "كونت" وإنكاره للعنصر الروحاني من الفن، بينما قبل "فيتي" بعض نظريات "كونت" عن الحتمية أو القدرية البيولوجية في اهتمامه بعلم "موسيقى الشعوب Ethnomusicology" (٢٨). لقد جمع "فيتي" أغان من بلاد متعددة. لذلك لم يكن "فيتي" ناقداً أو مؤرخاً فحسب، بل كان فيلسوفاً لتاريخ الموسيقى.

❖ هيكتور برليوز (١٨٠٣م-١٨٦٩م) Hector Berlioz

"برليوز"، المؤلف الموسيقي الرومانتيكي، الذي بدا في نظر معاصريه مجددا وثوريا وممثلا للحركة الرومانتيكية الموسيقية الفرنسية، لعب دورا بارزا في النقد الموسيقي. واعتبر بحق أعظم عامل مؤثر في تحول الاتجاه الفرنسي في الموسيقى من النزعة الكلاسيكية إلى النزعة الرومانتيكية. كان ذلك بفضل كتاباته ومقالاته النقدية خلال فترة سنوات ١٨٢٣م-١٨٦٣م. كما كان له دور هام في نشر الثقافة الموسيقية بين رواد مواسم الحفلات الموسيقية من الطبقة الوسطى الذين كانوا يمثلون وقتئذٍ طرازاً ونمطاً حديثاً لرواد الحفلات الموسيقية. ومن ثم ازدادوا وعياً ببرامج وحفلات الأوركسترا بفضل كتابات "برليوز".

كان "برليوز" من طليعة النقاد الذين حاولوا أن يضعوا نمطاً للنقد الموسيقي في ظل طغيان الخلفية الأدبية للنقاد المعاصرين له عن الخلفية الموسيقية. وما زالت مقالاته النقدية هي التي تقرأ حتى الآن لما تحتويه من ثراء في التعليقات. فكتابات "برليوز" تتبع من وجهة نظر المؤلف الموسيقي الذي له خبرته في التأليف وتقنياته، وهي الخبرة التي يتعذر وجودها في كتابات كثير من النقاد والمعاصرين له.

وقد ركز "برليوز" مقالاته في الأوبرا كوميك Opéra Comique، والأوبرا الفخمة Grande Opéra وحفلات أوركسترا الكونسرفتوار Conservatoire. وكان أسلوب "برليوز" في النقد الموسيقي يتميز بالمهارة في السرد الأدبي، خصوصا في كتاباته ونقده للأوبرا كوميك والأوبرا الفخمة؛ إذ كان يروي النص الأوبرالي الليبريتو ببلاغة وسلاسة وبراعة فائقة. كما كان يتناول المواقف والشخصيات النمطية في العمل الأوبرالي في قالب هزلي معطيا بذلك ملخصا شاملا للقصة.

وتشكل المقالات النقدية للأوبرا كوميك ممارسة نقدية ممتعة. وذلك، بسبب الوسائل المتعددة التي يستخدمها في النقد، من خلال الأساليب البلاغية التي كان يستخدمها، بالإضافة إلى أسلوبه الساخر المتسم بالمراوغة. كما أنه كان يستخدم أحيانا وسائل تكنيكية وأفكارا مختلفة للاقتراب من عناصر العمل الذي سوف يتناوله. وبالرغم من أن "برليوز" لم يكن مقتنعا بالقيمة الفنية للأوبرا كوميك بشكل عام، إلا أنه كان يستحسن القليل منها. وي هذه الحالة كان يكتب عنها بأسلوب واضح ومحدد، ومن الأوبرات التي فضلها "برليوز" أوبرا "الشبح Le Revenant" للمؤلف الموسيقي "خوسيه جوميس Jose Melchor Gomis" وأوبرا "اليهودي

التائه Le Juif Errant" للمؤلف الموسيقي "هيبوليت مونبو Heppolyte Monpou".

لقد وصف "برليوز" "جوميس" بأنه محارب شجاع، وموسيقي مثقف، وذلك بسبب القيم العالية التي يريد بها تحويل ذوق جمهور الأوبرا إلى مسارات أكثر قيمة.

ومع كم الانتقادات التي وجهها ضد الأوبرا كوميك، كان هناك التحدي بين الناقد الموسيقي "برليوز" والمؤلف الموسيقي "برليوز" وكيف سيتعامل مع قصة هزلية مع تصوره للأوبرا الكوميدية، وهو ما جعله يقوم بتأليف الأوبرا الكوميدية "بياتريس وبينيديكت Béatrice et Bénédicte" على نص لـ"شكسبير" "جعجعة بلا طحن Much Ado About Nothing"، ونجح "برليوز" في كتابة نص موسيقي أوبرالي متقن لأوبرا كوميدية. ذلك التحدي الذي قوبل من النقاد وبتقدير كبير.

◆ **الأوبرا الفخمة Grande Opéra**

كانت الأوبرا الفخمة هي الفن المهيمن في ثلاثينيات القرن التاسع عشر في فرنسا وواحدة من المواضيع الرئيسية في النقد الموسيقي. وكانت مقالات "برليوز" حول الأوبرا الفخمة لها ردود فعل وجدل مع النقاد المعاصرين لـ"برليوز".

كان "برليوز" مهتماً للغاية بأوبرات "مايربير Giacomo Meyerbeer"، وكتب عنها أكبر عدد من المقالات. وكان معجباً بشدة بإمكانيات "مايربير" وقدرته على الإبداع كمؤلف موسيقي. وتشمل رسالة "التوزيع الأوركسترالي Traité d'Instrumentation" على نماذج عديدة مأخوذة من أوبرا "روبير الشقي Robert Le Diable"، كما كتب مقالات عديدة عن أوبرا "الهوجينوت Les Huguenots" ومعالجة "ماير بير" للموضوعات التاريخية. ووجد في استخدام "ماير بير" للمؤثرات الفنية للآلات الموسيقية، والتي كانت تحدياً للمواقف الدرامية.

كان استخدام "مايربير" للأوركسترا من الأشياء التي اهتم بها "برليوز" والعديد من النقاد الآخرين. كان بعض النقاد، مثل "بلاز دي بوري Blaze de Bury"، يري أن "مايربير" لا يجمع بين الموسيقى الإيطالية والألمانية فقط، وإنما جمع بين كل أنواع الموسيقى والأدب في ذلك العصر. وترجع هذه النزعة لمذهب "الانتقاء Electicisme" الذي كان شائعاً في تلك الفترة. لذلك، يعتبر "مايربير" رمزاً لهذه الحقبة، واعتبر مذهبه الانتقائي أو التوفيقي هو الأفضل، مثل شعبية فلسفة "فيكتور كوزان" لمذهب الانتقاء في ذلك الوقت.

♦ أسلوب "برليوز" في نقد حفلات أوركسترا الكونسرفتوار

من بين المؤلفين الموسيقيين، كان "بتهوفن" ومعظم أعماله ومؤلفاته الأكثر تعرضا لتحليل "برليوز" ونقده. وبالرغم من تقدير "برليوز" لهذا المؤلف الموسيقي العظيم، إلا أنه كتب عن مخالفة "بتهوفن" لقواعد الهارموني المعروفة، وشعر بحيرة واضحة حيال هارمونيات "بتهوفن" غير المعتادة. كما تناول أيضا بالنقد والتحليل معظم مؤلفات "بتهوفن" وأبرز كل ما هو موجود من إيجابيات وسلبيات في كل عمل موسيقي كتب عنه، وذلك بمهارة في السرد ومبتعدا عن القوالب المدرسية والأسلوب التعليمي في الشرح والتحليل. ولقد اختلف بهذا الأسلوب المميز عن باقي النقاد الآخرين المعاصرين له.

- كتب "برليوز" بالأسلوب الإعجابي Admiratif في استجابته لأعمال ثلاثة مؤلفين محددين هم: "بتهوفن" و"جلوك" و"فيبر". وفي هذه الأمثلة لا يشير الأسلوب الإعجابي فقط إلى بعض عناصر في العمل الموسيقي موضوع النقد، ولكن إلى كامل أشكال المديح، وهو بذلك يعكس إيمان المؤلف الموسيقي والناقد "برليوز" وإعجابه بقيمة هؤلاء المؤلفين، وليس لمجرد المجاملة والإطراء.
- كما كتب أيضاً بعض المقالات النقدية عن "ليست" و"شوبان"، ولكن بأسلوب متحفظ. ولكنه لم يكتب عن السيمفونيات المعاصرة لتلك الفترة والتي قدمت في حفلات أوركسترا الكونسرفتوار، مثل سيمفونية "ريس Ferdinand Ries" (٢٩) وسيمفونية "روسولو Scipion Roussolot" (٣٠)، إذ كان له تحفظات بشأنها، وهي أنه بالرغم من أن الموسيقى قد تم تأليفها بمهارة وعناية فائقة، ولكنها في النهاية موسيقى أكاديمية تعوزها الإثارة والعذوبة، وإن هذه الأعمال تشبه بشكل كبير سيمفونيات "بتهوفن" و"هايدن".
- كان "برليوز" ينتقد المؤلفات الموسيقية التي تحتوي على تحويلات مقامية كثيرة وبدون مبرر، وأيضا التغييرات الهارمونية المفاجئة، لأن من رأيه أن يكون هناك هدف واضح للهارموني الذي تمنعه القواعد المدرسية. كما كان يعارض بشكل خاص القفلات الموسيقية التامة المتكررة. لذلك، كان يثني على المؤلفين الموسيقيين الذين أظهروا اهتماماً وعناية لاكتشاف إمكانيات معبرة للآلات الموسيقية. كما أنه كان يستحسن الاستخدام المبتكر والجديد للإيقاع.
- تأثر "برليوز" ببعض المذاهب النقدية الأدبية في أسلوب كتاباته، وخصوصا تأثره بالمذهب الانطباعي، وإن كان لم يقتصر في كتاباته

النقدية للأعمال الموسيقية على تسجيل مشاعره الشخصية فقط، بل كان يضيف إليها ويعززها بشرح بناء العمل الموسيقي، وتحليل عناصره، وتحديد معايير للقيمة الفنية للعمل الموسيقي.

- كان لدور "برليوز" البارز والريادي في النقد الموسيقي أكبر الأثر في إرساء قواعد أساسية لعلم النقد الموسيقي. وكان "برليوز"، المؤلف الموسيقي أصلاً، من طليعة النقاد ممن أطلق عليهم "المؤلفون النقاد"، الذين حاولوا أن يشقوا طريقهم في مسالك النقد الموسيقي. وتعد مقالات "برليوز" النقدية مصدراً وثائقياً حيوياً للحياة الموسيقية في فرنسا. ومن خلال التطور الموسيقي في القرن التاسع عشر، استطاع "برليوز"، من خلال منظور المؤلف الموسيقي، أن تكون له رؤية نقدية متميزة تجمع ما بين الأسلوب الأدبي والبلاغة في السرد، وبين الأسلوب التحليلي الموسيقي في النقد لا يستطيع من خلاله أن يصل إلى القارئ دون أن يغلب عليه الطابع التعليمي. كما جمع أيضاً في كتاباته بين الأسلوب الساخر والأسلوب الانطباعي الذي يعكس فيه رؤيته الشخصية وانطباعه. وفي الوقت نفسه، يبرز جماليات العمل الموسيقي وبناءه. لذلك، اختلف "برليوز" كناقد موسيقي عن النقاد والأدباء والنقاد المعاصرين له، لذلك فإن رؤيته النقدية تعتبر علامة يمكن الاسترشاد بها في النقد الموسيقي المعاصر.

رابعاً: النقد الموسيقي في إنجلترا

على الرغم من أن إنجلترا كانت منبع النقد الإنجليزي، إلا أن النقد الموسيقي فيها كان يتسم بحالة من الركود. وقد احتل النقاد الأدباء مكانة أساسية في النقد الموسيقي. ربما يرجع ذلك إلى حركات المتطهرين Puritan والسماويين التي أحكمت قبضتها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهم الذين عرفوا بعداوتهم للفن، إلا إذا تم تزييفه بروح الإصلاح (٣١). وربما يرجع ذلك أيضاً إلى ضعف الإبداع وركود الحياة الموسيقية في إنجلترا. ومع ذلك، فنجد أنه كانت هناك دوريات موسيقية تأسست في أوائل القرن التاسع عشر تضمنت تعليقات صحفية ونقدية عن موضوعات من كل فروع المعرفة الموسيقية. ومن تلك الدوريات:

- "Quarterly Musical Magazine and Review" (١٨١٨م-١٨٢٨م) لـ"بيكون R. M. Bacon".
- "Harmonicon" (١٨٢٣م-١٨٣٣م) لـ"ويليام آيرتون William Ayrton".

- "The Musical World" (١٨٣٦م-١٨٩١م).

لكن الدوريتين الأولى والثانية لم تجدا استجابة من القراء، لذلك توقفتا عن الصدور سريعا.

ومن أوائل النقاد في الموسيقى "هولمز Edward Holms"، مؤلف السيرة الذاتية لـ"موتسارت" باللغة الإنجليزية و"هوجارث George Hogarth".

- أما عن الصحافة اليومية في إنجلترا، فكانت "The Times" الصحيفة الأولى التي عينت ناقدا موسيقيا تعيينا أساسيا في الجريدة، وهو "تشارلز لامب كيني Charles Lamb Kenney" عام ١٨٤٣م.
- كما تسبب ضعف الإبداع الموسيقي، في تلك الفترة، وركود الحياة الموسيقية في أن سيطر على النقد الموسيقي كل من: "H. F. Charley" في جريدة "The Altenaeum" خلال سنوات ١٨٣٠م-١٨٦٨م؛ و"دافيسون J. W. Davison" في جريدة "Times" خلال سنوات ١٨٤٦م-١٨٧٩م، على مدار جيل كامل من النقد الموسيقي في لندن، مثلما سيطر "هانسليك" على النقد الموسيقي في فيينا.
- كانت إنجلترا الأولى في تقبل "بتهوفن" حتى قبل فرنسا بوقت طويل. كما حظي المؤلفون الرومانسيون المعتدلون بنجاح كبير، أمثال "مندلسون Mendelsohn" و"فيبر Weber" و"شبور Spohr" ثم "روسيني Rossini" في الأوبرا، و"بتهوفن" و"مندلسون" في مجال الموسيقى الآلية.
- كان هؤلاء النقاد ضيقي الأفق ومتحفظين في أذواقهم. ولم يكن أهم ما يؤخذ ضدهم هو بغضهم للأعمال الأولى لـ"فاجنر" أو تقديرهم المبالغ فيه لـ"روسيني"، بل لأنهم نصبوا أنفسهم دون تبصر للوقوف ضد "فيردي" وليس لأسباب موسيقية فقط، بل كانت لأسباب اجتماعية بحتة. لقد هاجموا "فيردي" بسبب همجية ألحانه وذوقه السيئ في صياغة مشاعره الجياشة والموضوعات المعاصرة التي تضمنتها أوبراته. وذلك بالرغم من أن صياغة ألحان "فيردي" ومشاعره الحية واختياره للموضوعات المعاصرة، كانت أحد مصادر القوة الإبداعية لـ"فيردي".
- وعلى نقيض موقف النقاد الموسيقيين من "فيردي"، كان تأثير حركة "فاجنر" مذهلا على الحياة الموسيقية والنقاد في إنجلترا، فتم عمل ورشة عمل في الموسيقى الكلاسيكية الألمانية، خاصة أعمال

"يوهان سباستيان باخ Bach" واعتبروا أن "فاجنر" كوريث لهؤلاء المؤلفين الكلاسيكيين، واعتبروه أنه معلم ذو توجه أخلاقي عظيم.

◆ ولكن الانتعاش الحقيقي للحركة الموسيقية جاء على يد الكاتب الكبير "برنارد شو Bernard Shaw" ذي الخلفية الثقافية المتميزة. فقد عمل لمدة ست سنوات (١٨٨٨م-١٨٩٤م) كناقد موسيقي في لندن، وكان من أكثر النقاد نشاطاً. ومع "برنارد شو" أخذ النقد الموسيقي في اتجاه آخر، فابتعد فيه عن الصلابة التعسفية التي عرفت في الكتابات النقدية في ذلك الوقت.

في البداية، لم يجد أسلوبه في النقد الموسيقي استجابة من الجمهور لأنه رفض استخدام الأسلوب الجاف في النقد الموسيقي الذي كان الجمهور معتاداً على قراءته. ولكن نظراً لقدرته على التعبير عن فكر واضح مستخدماً لغة واضحة في التعبير عن الموضوعات الموسيقية، كان لها أبلغ الأثر في ارتفاع شأنه بعد ذلك لدى الجمهور في جمال النقد الموسيقي بالمقارنة بمستوى النقاد الآخرين المعاصرين له. كان "برنارد شو" يكتب النقد الموسيقي في البداية باسم مستعار وهو "كورنو دي باسيتو Corno di Bassetto" (٣٢).

كان "برنارد شو" يسخر من النقد الحذر غير الهجومي الذي لا يقول شيئاً. لقد كانت شخصيته القوية المتقلبة الأطوار، كما كان هزله وسخريته اللاذعة وجرأته الحادة وسائل مؤثرة في نقده الموسيقي.

لقد بدأ "برنارد شو" كتابة النقد الموسيقي في لندن عام ١٨٨٩م في مجلة "The Star" (٣٣) ثم انتقل إلى "The World" في عام ١٨٩٤م. كما نشرت مقالاته النقدية في أربعة مجلدات. وكان من أكثر النقاد المؤيدين لحركة "فاجنر" وألف كتاباً بعنوان "The Perfect Wagnerite" (٣٤)، وقام فيها بتحليل النصوص الدرامية الموسيقية رباعية "خاتم النيبلونج The Nibelung Ring" عام ١٨٩٨م والتي ما زالت من أهم التحليلات لهذه الدراما الموسيقية. لقد جعل "برنارد شو" من تحليله لهذه الرباعية رسالة فلسفية عميقة تهدف في جوهرها، ومن واقع حوادثها والعصر الذي عاش فيه "فاجنر" لتكون وثيقة سياسية ثورية اجتماعية مليئة بالرموز والتورية السياسية والفلسفية الاجتماعية. وهذه التحليلات كانت مثار جدل ومناقشات بين النقاد والتي استمرت حتى بدايات القرن العشرين.

ومن جهة أخرى حاول "برنارد شو" أن يوضح بعض أسس النقد في كتابه "تصيحة لناقد شاب Advice to A Young Critical" في عام

١٨٩٤م، وقال: "تذكر ألا تكون ناقدا في تخصصك فقط، ولتكن عندك مهارات في الأدب وأسس النقد وقوة التحليل وأسسه والمقارنة ".
ويقول "برنارد شو": "لقد كان عليّ لعدة سنوات فحص وتحليل مؤلفات عديدة واتجاهات عامة في النقد وفي السياسة. اقرأ في كل المعارف وعلى الناقد أن يحترم أسلوب كل مؤلف، ومن خلال خبرتي أعرف الصعوبات الكثيرة في أن تحمل وجهة نظر جديدة للقراء والذين هم يستمتعون ذلك بجدارة - لأن بعض النقاد ويعمل على تشتيت القراء في اتجاهات مختلفة".
لقد كان "برنارد شو" في المقدمة وسبق النقاد الآخرين في الحكم وإن كان له بعض الآراء التي أحدثت صدمة للنقاد والآراء.
لقد كان الأدب هو العنصر الأساسي المسيطر في النقد الموسيقي في إنجلترا في القرن التاسع عشر.

خامساً: النقد الموسيقي في روسيا

حينما اكتسحت الحركة الرومانتيكية روسيا، لم يكن النقد الموسيقي يلتزم بدراسة علمية مثل ألمانيا أو أسلوباً متميزا متألقا كما في فرنسا. ولكنه كان انعكاساً للصراع الدائر في كل مجالات الحياة الأخرى في روسيا الحديثة، معركة تسعى وراء المستقبل، معركة بين الفنانين الذين يرغبون في ربط العبقرية الموسيقية الإبداعية الروسية بالتيارات الأوروبية، والفنانين الذين يرغبون في ربط العبقرية الإبداعية بالقومية الروسية والفلاحين وصوفية الكنيسة البيزنطية. ذلك أن ثلث روسيا ينتمي جغرافيا إلى أوروبا، بينما الثلثان الآخران ينتميان إلى آسيا. ولقد تجسد هذا الصراع بين القوى المتنافرة في الحياة الروسية لأول مرة في التاريخ الحديث، بواسطة النقاد الموسيقيين الروس الأوائل.
كان النقد الموسيقي الروسي يتسم بعنف المجادلات، لذلك كان يقارن بالمناقشات والمجادلات الدينية العنيفة في الأمور العقائدية. وقد شجع ذلك العنف تلك الرقابة المتشددة المتعسفة التي زجت بمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية إلى الكتابات الفنية ومجال الفن. فالناقد "Chernishevsky" يري أن الحياة أكثر أهمية من الفن، وقد تأثر بذلك الرأي كل من المؤلف الموسيقي "موسورسكي Musorgsky" والأديب "تولستوي Tolstoy" فوضعا النزعة الواقعية في مرتبة أعلى من الجمال، ووضعا جموع الفلاحين في مكان أعلى من الإنسان ذاته. وقد كان

"موسورجسكي" يري أن الفن هو وسيلة للتفاعل مع الإنسان وليس غاية في حد ذاته.

كان النقاد الموسيقيون زملاء للمؤلفين الموسيقيين وحملة رايات الأفكار الحديثة. وقد أصبح "بالاكيريف M. Balakirev" (١٨٣٧م-١٩١٠م) قائدا لمجموعة قوية متحمسة لفن موسيقي قومي روسي، عرفت هذه المجموعة باسم "الخمسة The Five" أو "الحفنة القومية"، وهي تتكون من "بالاكيريف" و"سيزار كوي S. Qui" (١٨٣٥م-١٩١٨م) و"ألكسندر بوروديـن A. Borodin" (١٨٣٤م-١٨١٧م) و"نيقولاي رمسكي كورساكوف N. Rimsky-Korsakoff" و"مودسيت موسورسكي M. Moussorgsky" (١٨٣٥م-١٨٨١م).

انضم نقاد روسيا الكبار الأوائل كأعضاء في هذه الجماعة ومن أبرز النقاد وهما "ستاسوف Stassoff" و"كوي Qui".

❖ فلاديمير ستاسوف (٣٥) V. Stassoff

الذي ظهر اسمه كناقد موسيقي لما يقارب من نصف قرن في روسيا. كان باعثاً قوياً للموسيقى القومية الروسية، وكان ملهما وشخصية جذابة، فقد أمد كل من المؤلفين الموسيقيين مجموعة "الخمسة" بأفكار للقصائد السيمفونية والنصوص الأوبرالية، وهو الذي أعطى "بوروديـن" فكرة أوبرا "البرنس إيجور Prince Igor" وأوحى لـ"موسوروسكي" بفكرة أوبرا "خوفانتشينا Khovantchina" وساعده أيضا في النص الأوبرالي "بوريس جودونوف Boris Godunov". وفي المقابل، لم تفتر حماسة "ستاسوف" للموسيقيين الروس حتى وهو يتقدم في السن، فقد شجع وأيد "ألكسندر جلازونزف A. Glazounov"، وكان آخر كوكبة مؤلفي القومية الموسيقية الروسية. لقد كان "ستاسوف" أحد النقاد الذي أمد المدرسة القومية بالطاقة التي جعلت من النصف الثاني للقرن التاسع عشر فترة نشاط موسيقي فذ في روسيا.

❖ سيزار كوي Cesar Qui

كان مؤلفاً من الخمسة الكبار، وكان في الوقت نفسه ناقداً موسيقياً. وكانت لإسهاماته في النقد مذاقا خاصا أقوى من موسيقاه كما ساهم في نشر أفكار ومبادئ المدرسة القومية الروسية. لقد جاء "كوي Qui" إلى سانت بطرسبرج عام ١٨٥١م، وهو ابن لأب فرنسي وأم ليتوانية، حيث قابل "بالاكيريف" ودرس معه وأسماه "الصقر الموسيقي" وأصبح مدافعا عن أستاذه حينما بدأ كتابة النقد الموسيقي لصحيفة سانت بطرسبرج اليومية

"Vedomosti" عام ١٨٦٤م، وشن هجوما عنيفا على الأوبرا الإيطالية التي هيمنت على الحياة الاجتماعية للطبقة الأرستقراطية في سانت بطرسبرج منذ نهاية القرن الثامن عشر.

لقد هاجم "روبنشتاين Rubinstein" الذي اتهم المؤلفين الروس الشبان بأن لهم ميولا بربرية، بالإضافة إلى معارضته لـ"فاجنر". ولم تفتر حماسته أبدا في الحرب لتأييد المثاليات القومية للمؤلفين الروس الشبان. وكان مع أصدقائه ورفاقه يتبادلون الأفكار النقدية. وكان "كوي Qui" مؤلفا للأوبرا وله أوبرا بعنوان "سجين القوقاز The Prisoner of Caucasus". أما كتابه "الموسيقى في روسيا La Musique en Russie" الذي كتبه بالفرنسية ونشر في باريس عام ١٨٨٠م، فقد كشف عن مثاليات ومفاهيم المدرسة القومية الموسيقية الروسية، ووصف فيه أفراد الحفنة القومية كمصلحين للأوبرا القومية الروسية. ومن جهة أخرى، فقد عارض بقوة ابتكارات "فاجنر". وهذا لا يمنع أنه انتقد بشدة بعض أفراد الجماعة وهما: "موسورسكي" لاستخدامه اللحن الدال Leitmotifs في أوبراته، و"رمسكي كورساكوف" لدراسته للكونترابنط. كما وصف موسيقى "تشايكوفسكي Tchaikovsky" و "روبنشتاين Rubinstein" بأنها يرثى لها "لأنها ليست روسية بما فيه الكفاية". لقد كان "كوي Qui" (النصف فرنسي والنصف ليتواني) هو أكثر المتعصبين للقومية الموسيقية الروسية. فجاءت كتاباته النقدية مع "ستاسوف" تشكل القوة النقدية التي ساهمت بحق في نشر مبادئ الموسيقى القومية الروسية.

أما النقاد الذين أحسوا من جانب آخر بالحاجة إلى تيار موسيقي يتواصل مع التيارات الموسيقية الأوروبية، فمنهم:

❖ ألكسندر سيروف Alexander Serov (٣٦)

وهو يعد من أهم النقاد في روسيا، كما أنه أحد المتعصبين لـ"فاجنر" كما شن هجوما المدرسة القومية الموسيقية. ولقد أحدث حركة ونشاط في الحياة الموسيقية عندما نشر مقالاته الأولى عن "الموسيقى والفيرتيوزية" في موسيقى "سبونتيني Spontini" والمفهوم المعاصر لأوبرا "دون جيوفاني" لـ"موتسارت". وفي عام ١٨٥٦م، أصبح الناقد الموسيقي لمطبوعة أسبوعية حديثة للموسيقى والمسرح بعنوان "Musical and Theatrical Herald". بالإضافة إلى مقالاته باللغة الروسية كتب باللغة الفرنسية لـ"جريدة سانت بطرسبرج Journal de Saint-Petersbourg"، وبالألمانية "للمجلة الموسيقية الجديدة Neue Zeitschrift für (NZfM)

Musik ". كما كتب عن "ليست Liszt" و"برليوز Berlioz". وعندما قدم "فاجنر" أوبرا "تانهويزر Tannhauser" في درسدن عام ١٨٥٨م، كتب عنه أنه "أسمى عمل في الفن لم ينتجه الفكر الإنساني بعد" كما هاجم أعداء "فاجنر" وأطلق عليهم اسم "الروس المرضى".

كان زعيم المحافظين في روسيا في ذلك الوقت عازف البيانو الشهير "أنطون روبنشتاين A. Rubinstein" والذي أسس الكونسرفتوار عام ١٨٦٢م، والجمعية الموسيقية الروسية، وكانت إحدى القواعد الرئيسية المعادية لـ"فاجنر" في روسيا، وحينما قدمت أوبرا "لونجرين Lohengrin" لأول مرة في سانت بطرسبرج قام الخمسة الكبار بإبداء ملاحظات قاسية حول الأوبرا، وكان رد "سيروف" مقالة حماسية بحق هذه الأوبرا وكتب العديد من المقالات عن الدراما الموسيقية "تريستان" و"سيجفريد".

إن الصراع بين "ستاسوف" الذي كان يمثل قوة إيجابية للموسيقى القومية الروسية، و"سيروف" الذي كان فاجنري الأيديولوجية. وقد اتسمت هذه المعركة الدائرة بينهما بعنف المجادلات والمناقشات على أعمدة الصحف، وإن كان الدفاع عن الأفكار بحماس هو جزء من تكوين الشخصية الروسية.

❖ هيرمان لاروش (٣٧) H. Laroche

هو الناقد الموسيقي الذي ظل من أشد خصوم المدرسة القومية الروسية. وعرفه "رمسكي كورساكوف" بأنه النسخة الروسية من "إدوارد هانسليك" وهو الذي ترجم بالروسية كتاب "هانسليك" "الجميل في الموسيقى". وجمعت مقالات "لاروش" النقدية ونشرت في مجلد واحد عام ١٨٩٤م. وكان من أهم المؤيدين لموسيقى تشايكوفسكي.

❖ بيتر تشايكوفسكي (١٨٤٠م-١٨٩٣م) P. I. Tchaikovsky

بدأ الكتابة في "صحيفة موسكو Russian Gazette" ثم في مطبوعات أخرى كان نقده للدراما الموسيقية رباعية "خاتم النيبلونج The Nibelung Ring" فيه قسوة شديدة وعنف أكثر مما كتبه "هانسليك" عن هذا العمل.

كانت مقالاته النقدية تفتقد الموضوعية لذلك اختفى نقده بسرعة وإن ظلت موسيقاه حاضرة حتى الآن.

لذلك يعتبر "تشايكوفسكي" أقل أهمية من النقاد الأوائل أمثال "كوي Qui" و"ستاسوف Stassoff" و"سيروف Serov" الذين أطالوا

التفكير في مستقبل الموسيقى الروسية والتي تميزت بالحماسة في معاركهم النقدية، فكانوا ينظرون إلى النقد الموسيقي كجزء من الحياة في روسيا.
لقد انعكست كل التيارات الموسيقية في النقد الموسيقي وكان عنصراً أساسياً في نشر الثقافة والتقدم الموسيقي في روسيا.

سادساً: الخلاصة

كشف النقد الموسيقي في القرن التاسع عشر في طياته عن مدى تفاعل النقد بالتطورات والاتجاهات الموسيقية المختلفة. وفي إطار تحديد دور النقد الموسيقي تم البحث في الكتابات النقدية المعاصرة لتطورات الحركة الموسيقية خلال القرن التاسع عشر لاستنباط أهم الاتجاهات في النقد الموسيقي التي ظهرت في الدول الأوروبية في تلك الفترة، ويمكن تلخيصها فيما يلي:

١) اتجاه نقدي في أوروبا يعتبر جماليات وروحانيات موسيقى "بتهوفن" هي النمط المثالي المعبر عن الموسيقى الرومانتيكية طوال القرن التاسع عشر.

٢) اتجاه نقدي في أوروبا يدمج بين الموسيقى والأدب. وهذا الاتجاه يعمل على توسيع دائرة النقد الموسيقي ليشمل المبدعين فنياً في الفنون الأخرى. ومن هنا أراد النقاد الأدباء الاقتراب من القوة الإبداعية للموسيقى من خلال مفاهيم نقدية أدبية حديثة في العصر الرومانتيكي. لذلك فإن الحماسة الشعرية والعاطفية الذاتية الكبيرة والانطباعية والإحساس المتزايد للقيم الروحية في الموسيقى والشعر الرومانتيكي. كلها مميزات فكرية جديدة دخلت النقد الموسيقي في القرن التاسع عشر وهذا الاتجاه يعتبر انقلاباً للفكرة التي وضعها كل من "كاستيل بلاز" و"فيتي" و"برليوز" و"شومان" وهي أن النقد الموسيقي المتخصص هو من أهم وسائل تقديم الأفكار الموسيقية لعامة الناس.

٣) اتجاه في فرنسا يتناول نقد فن الأوبرا من خلال دراسة النص الدرامي والعلاقة بين الكلمة والموسيقى وجماليات موسيقى الأوبرا. وألا تطغى المفاهيم الأدبية في دراسة النص الدرامي للأوبرا على حساب النص الموسيقي.

٤) اتجاه أدبي في النقد الموسيقي في إنجلترا يتميز بفكر وأسلوب واضح قاده "برنارد شو" مبتعداً عن إصدار أحكام صادقة تعسفية

كما كان يفعل كثير من النقاد الموسيقيين ذوي الخلفية الأدبية والمعاصرين له.

٥) اتجاه نقدي ظهر في ألمانيا وفرنسا للمؤلفين الموسيقيين النقاد يجمع في مضمونه بين التعرض للتقنيات والجماليات الموسيقية في العمل مع التمكن والمهارة في السرد الأدبي ومن أهم هؤلاء النقاد "شومان" الذي استطاع أن يبرز عبقرية "بتهوفن" و"شوبان" و"مندلسون" و"فيبر" وتعرضه لبعض القضايا الموسيقية المعاصرة له.

ومن الرواد البارزين في هذا الاتجاه في النقد "برليوز" الذي قام بتحليل ونقد معظم مؤلفات "بتهوفن" وأبرز فيها الإيجابيات والسلبيات وهذا الاتجاه الذي شكله المؤلفون الموسيقيون النقاد أرادوا من خلاله الاقتراب من القوة الإبداعية للموسيقى من خلال مضمون العمل الموسيقي ومن خلال المفاهيم والقوانين الموسيقية أي محاولة الاقتراب من داخل العمل الموسيقي وعمل توازن بين داخل العمل الموسيقي وخارجه. وكان لهذا الاتجاه أكبر الأثر في إرساء قواعد أساسية لعلم النقد الموسيقي.

٦) اتجاه نقدي ظهر في فرنسا يتشكل أساساً من منظور التأريخ الموسيقي وبعض الأفكار الفلسفية ومن رواد هذا الاتجاه "فيتي" الذي كان يتناول بالتحليل بعض المؤلفات الموسيقية من العصور القديمة من خلال السياق التاريخي.

٧) اتجاه نقدي مؤيد ومشجع للإبداع الموسيقي القومي وقد تجلى هذا الاتجاه في كل من براغ وروسيا:

- **ففي براغ**، شجع النقاد الموسيقيون الأوبرا الوطنية التشيكية التي تتناول موضوعات من التاريخ التشيكي، وكذلك المؤلفات الموسيقية التي تعتمد على عناصر من التراث الموسيقي التشيكي وفي الوقت نفسه تتواصل مع الأفكار والأساليب الموسيقية الأوروبية الحديثة. وكان من رواد هذا التيار المؤلف الموسيقي والناقد "سميتانا" الذي استمد مفاهيمه من التراث التشيكي.

- **أما في روسيا**، فكان هناك تياران متصارعان داخل هذا الاتجاه القومي في النقد الموسيقي يتمثلان في أن:

(أ) **التيار الأول**: كان يسعى إلى ربط الإبداع الموسيقي بعناصر التراث الموسيقي الشعبي الروسي وعناصر من الموسيقى الكنسية وربط كل ذلك بطبقة الفلاحين. ومن أهم النقاد في هذا الاتجاه "ستاسوف"

و "كوي Qui" اللذين ساهما في تشكيل القوة النقدية التي نشرت الموسيقى القومية في روسيا.

(ب) **أما التيار الثاني**: فكان يسعى وراء ربط الإبداع الموسيقي الروسي بالتيارات الأوروبية ومن أهم النقاد في هذا التيار "سيروف".

إن القومية في الموسيقى أدخلت إلى دائرة النقد الموسيقي بعض الآراء والقضايا السياسية والاجتماعية والأيديولوجية وهي جميعها عناصر جديدة انعكست على هذا الاتجاه القومي في النقد الموسيقي.

نستخلص من كل ما سبق، إن النقد الموسيقي خلال القرن التاسع عشر كان ثرياً وحيوياً ومتعدد الاتجاهات ويواكب التطورات الموسيقية في أوروبا إبان القرن التاسع عشر. وكان للنقاد الموسيقيين دور فعال في ربط الإبداع الموسيقي بالمنظومات الثقافية والظواهر الاجتماعية في مختلف تجلياتها وتطورها مما أكسب النقد الموسيقي قوة خلاقة في القرن التاسع عشر.

الهوامش

١) The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p.42-43 ....

٢) Abend Zeitung, 1820. ....

٣) NZfM, 1, 1834. ....

٤) كتب "فيتي" مقالاً مهيناً عن "برليوز" والسيمفونية الخيالية، مما دفع "شومان" للحصول على المدونة الموسيقية، وكتب عدة مقالات عن تحليل ونقد السيمفونية في مجلة NZfM.

٥) "هوفمان" مؤلف وناقد موسيقي ألماني شهير، وكاتب روايات ورسام، وله كتب عن الأوبرا والرسم، وقائد أوركسترا للعديد من حفلات الأوبرا، ويعد من أهم نقاد الموسيقى في القرن التاسع عشر.

٦) برنارد ماركس، درس القانون وحصل على درجة الدكتوراه من جامعة ماربورج، ودرس الموسيقى والهارموني، وكتب مقالات عن "بتهوفن"، وألف ثلاثة أوراتوريو وأوبرا واحدة ميلودرامية، وله كتابات عن التأليف الموسيقي وعن "بتهوفن" و"جلوك".

٧) Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ), November, 1826.

٨) ريخارت، مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا، وناقد ألماني، وقد كتب العديد من الكتب عن الموسيقى، وألف اثنين أوبرا، وتنقل ما بين باريس ولندن، ولكنه استقر في فيينا فيما بعد.

٩) رلشتاب، رواني وناقد موسيقي، وهو نجل الناشر الموسيقي كارل فريدريك رلستاب، كتب العديد من المقالات في المجلات الموسيقية، ورأس تحرير مجلة Iris، كما كتب عن "سبونتيني" و"فرانز ليست" و"موتسارت"، كما كتب روايات موسيقية.

١٠) بيتنا برينتانو، هي من أصل إيطالي، وهي شاعرة وكاتبة وشقيقة الشاعر الرومانتيكي "كليمنص فون برينتانو"، وهي متزوجة أيضا من شاعر رومانتيكي.

١١) هانسليك، هو من أصل سلافي ولكنه كان ابن فيينا حتى النخاع، وهو ناقد موسيقي، وله مؤلفات في جماليات الموسيقى، وألف في عام ١٨٥٤م كتاب "الجمال في الموسيقى" الذي ترك تأثيرا كبيراً، وقد كان في الأصل محاميا ولكنه اشتغل ناقداً موسيقياً في وقت مبكر من

حياته، وأصبح من أهم النقاد في فيينا، كما شغل أيضاً منصب أستاذ لتاريخ الموسيقى في جامعة فيينا.

١٢) شبايدل، هو ألماني بالميلاد، ولكنه عاش في فيينا حيث أسرته الطبيعة التي وصفها كشاعر، ثم أصبح الناقد الدرامي الأكثر تأثيراً في فيينا، وكانت بينه وبين الجمهور علاقة حميمة، وكان رواد المسرح ينتظرون ظهور نقد "شبايدل" ليعرفوا هل يفضل المسرحية الجديدة أم لا.

١٣) Ringstrasse, January, 1880.

١٤) هوجو ولف، كان في الرابعة والعشرين من عمره عندما وصل من سالزبورج إلى فيينا حيث عمل مساعد قائد أوركسترا في مسرح مغمور، ولم يكن أحد يعرف هذا الموسيقي الشاب الذي ظهر في عالم فيينا المتألق كناقد موسيقي في مجلة فيينا التي كانت مليئة بأخبار البلاط الملكي والطبقة الأرستقراطية، ووصف حفلات العائلات التي حكمت النمسا وفقاً لسياسات نابليون.

١٥) جول جانين (١٨٠٤م-١٨٧٤م)، روائي وناقد في تاريخ الأدب وفي مجال الرواية والمسرح، كما كتب أيضاً في النقد الموسيقي وخاصة في مجال الأوبرا.

١٦) بلزاك (١٧٩٩م-١٨٥٠م)، روائي شهير كتب حوالي ٩٢ رواية.

١٧) كاستيل بلاز، درس القانون كما درس أيضاً في كونسرفتوار باريس، من أهم مؤلفاته ثلاث أوبرات، وموسيقى حجرة، وموسيقى دينية، كما ترجم العديد من النصوص الأوبرالية.

١٨) Journal des Débats, 11, 3, 1822. J.D.

١٩) J.D. 12, 1820.

٢٠) J.D. 19, 3, 1828.

٢١) فيتي، باحث موسيقي بلجيكي وناقد ومؤلف موسيقي ومدرس، اشتهر بعمل قاموس للموسيقيين، كانت له اهتمامات خاصة ببدايات العصور الموسيقية القديمة، وألف العديد من الكتب، وشغل منصب عميد كونسرفتوار بروكسل، وساهم في وضع أسس علم الموسيقى المعاصر والاثنوميوزيكولوجي في تلك الفترة.

٢٢) فيكتور كوزان (١٧٩٢م-١٨٦٧م)، فيلسوف فرنسي أسس المدرسة الانتقائية.

٢٣) أوجست كونت (١٧٩٨م-١٨٥٧م)، رائد في تأسيس علم السوسيولوجي.

٢٤) Revue Musicale (R.M.), 13, 2, 1827.

٢٥) في خطاب موجه من "فيتي" إلى الناشر الفرنسي "Troupenos" في عام ١٨٣٨م، وضع فيه "فيتي" قائمة بالأعمال الخاصة (Schelling, Fichte, Kant) على اعتبار أنها ذات تأثير أولي على فلسفته في الموسيقى.

٢٦) الغائية: هي الاعتقاد بأن كل شيء في الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة.

٢٧) الفلسفة الوضعية، التي تهتم بالظواهر والوقائع اليقينية فقط، وتهمل كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة.

٢٨) Music Criticism in the Nineteenth Century, France, p. 38.

٢٩) ريس (١٧٨٤م-١٨٣٨م)، مؤلف موسيقي ألماني، وعازف بيانو.

٣٠) روسولو (١٨٠٤م-)، مؤلف فرنسي ومعظم مؤلفاته في موسيقى الحجرة وثلاث أوبرات.

٣١) The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 40.

٣٢) كورنو دي باسيتو، هو اسم آلة موسيقية قديمة من آلات النفخ الخشبية من فصيلة الكلارينيت، وهي تشبه آلة الباص كلارينيت الموجودة الآن داخل الأوركسترا السيمفوني الحديث ولكنها أصغر حجما ولا تؤدي نغمات غليظة مثلها بل نغمات في طبقة التينور.

٣٣) طلب "كنور T. P. Connor"، وهو رئيس التحرير الاشتراكي، أن يكتب "برنارد شو" في السياسة، وثبت أن مقالاته بمثابة براميل من البارود، فقرر رئيس التحرير أن يضعه في مكان أقل خطورة، فاقترح عليه أن يكتب نقداً عن الموسيقى.

٣٤) ترجم الدكتور/ ثروت عكاشة هذا الكتاب باسم "مولع بفاجنر" ورباعية الخاتم مكونة من أربع مسرحيات هي: ذهب الراين، الفالكيرات، سيجفريد، غسق الآلهة.

٣٥) ستاسوف (١٨٢٤م-١٩٠٦م)، ناقد فني روسي، دافع عن المدرسة القومية الموسيقية الروسية الجديدة، واشتغل كمستشار للأمير ديميدوف في إيطاليا، وكتب عن زيارات "ليست" و"شومان" و"برليوز" و"فاجنر" لروسيا.

٣٦) سيروف (١٨٢٨م-١٨٧١م)، مؤلف موسيقي، درس القانون، ثم درس التشيللو، كما درس الكونترابنط، والف عدة أوبرات منها Judith تأثر فيها بـ"فاجنر"، وأوبرا Rogned وتأثر فيها بأسلوب "مايربير"، أما الثالثة وهي The Power of Evil فقد تأثر فيها بأسلوب و"فاجنر".

٣٧) هيرمان لاروش (١٨٤٥م-١٩٠٤م)، ناقد موسيقي روسي من أصل ألماني، كان من أشهر المؤيدين لـ"تشايكوفسكي"، وعمل كأستاذ في كونسرفتوار موسكو سنة ١٨٦٧م.

ثبت المراجع

المراجع الأجنبية

1) Campbell, James Stuart: V. F. Odoyevsky and the Formation of the Russian Musical Taste in the Nineteenth Century, New York, Garland Publ., 1989
2) ....: Russian on Russian Music, 1830-1880, an anthology, Cambridge, New York, NY, Cambridge University Press, 1994.
3) Dean, Winton: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Stanley Sadie, V. 5, Macmillan Publishers Ltd, 1980.
4) Ellis, Katherine: Music Criticism in the Nineteenth Century, France, Cambridge University Press, 1995.
5) French, F. Richard: Music and Criticism, a symposium, Kennikat Press, Port Washington, NY, 1969.
6) Graf, Max: Composer and critic, Two Hundred Years of Musical Criticism, the Norton Library, W.W. Norton and Company, Inc., New York, 1971.
7) Haggin, B. H.: A Decade of Music, Horizon Press, New York, 1973.
8) Irving, Kolodin: The Critical Composer, the Musical Writing of Berlioz, Wagner, Schumann, Tchaikovsky and Others, Kennikat Press, Port Washington, NY, 1969.
9) Leon, B. Plantinga: Schumann as Critic, New Haven and London, Yale University Press, 1967.
10) Murphy, Kerry: Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism, U.M.I., Research Press, London, 1988.
11) Saloman, Ora Frisberg: Readers' Guide to Music, Theory, Criticism, Ed. Muray Steib, Fitzroy, Dearborn Publishers, Chicago and London, 1999.
12) Shaw, Bernard: Shaw's Music, The Complete Musical Criticism in Three Volumes, Ed. V. II, Dodd, Mead and Company, New York, 1981.

13) Stassoff, Vladimir Vasil'evich: 1824-1906 Selected Essays on Music, Stassoff v.v., translated by Florance Jonas, London: Barrie and Rockliff, Cresset Press, 1968.
14) Tsugaur, Albert: The Idea of Criticism, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1967.
15) Wright, Michael G.H.: A Berlioz Bibliography, Critical Writings on Hector Berlioz throughout [1825-1886], Franborough, Hampshire, England, 1987.

المراجع العربية

١) ألفريد أينشتاين: الموسيقى في العصر الرومانتيكي، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
٢) أميمة أحمد: النقد الفني ـ دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨١م.
٣) برنارد شو: مولع بفاجنر، ترجمة د. ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.
٤) جيروم ستولينتز: النقد الفني ـ دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨١م.
٥) سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
٦) على أدهم: فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.
٧) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.
٨) نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.



دور الرقص التاريخى فـــى بعض عروض البالية الكلاسيكى

(*) د. نيفين الكيلانى

إن فن الرقص من الفنون الأولى التى واكبت وجود الإنسان منـــذ أن بدا يخطو خطواته الأولى على الأرض وحتى الآن .

ويشتمل فن الباليه على عدة أنواع من الرقص قد تـــأتى مجتمعـــة فـــى عروض الباليه الكلاسيكى والتى لايخلو منـــها ريـــبرتوار فـــرق الباليـــه العريقة مثل باليه نافورة باختش سراى ، كسارة البندق ، بحيرة البجـــع ، روميو وجوليت .

لذلك اعتمدت مدارس الباليه الأكاديمية العريقة على تدريس منـــاهج الرقص الشعبى العالمى والرقص التاريخى والرقص المزدوج بجانب منهج الرقص الكلاسيكى الذى يعتبر أساس الدراسة فى تلك المدارس .

وقد نال الرقص التاريخى أهمية كبيرة فى عصر النهضة حيـــث كـــان جزءا لايتجزأ من أى احتفال يقام فى الأمسيات والأعياد .

وقد وصفت تلك الاحتفالات فى العديد من الكتب الخاصة بـــالرقص التاريخى مثل كتاب مقتطفات من تاريخ الموســـيقى الراقصـــة للكـــاتب

* مدرس نقد البالية بالمعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون .

م•دورسكينى M. Dorskin " فقد كانت تنتشر فى فلورنسا فى إيطاليا فى ذلك الوقت عربات ضخمة مليئة بأعداد كبيرة من الأشخاص يرتدون الأقنعة وكورال المغنيين ينشدون ويفسرون المعنى المجازى للأزياء والأقنعة التى يرتديها الأشخاص الموزعين على العربة ، وكان فنانو فلورنسا يدرسون ويطورون صور الإحتفالات مكونين أشكالا فنية متجددة"

وظهرت فى ايطاليا وأسبانيا وفرنسا وانجلترا أشكالا جديدة للرقص ، وكان لكل طبقة من المجتمع الرقصات الخاصة بها وطريقة الداء وقواعد الآداب والسلوك المنظمة للرقص •

• يشير الرقم الأول إلى رقم المرجع ، والثانى الى رقم الصفحة •

وبالرغم من أن الرقص لازم الإنسان وظهر فى أشكال الرقص الشعبى ، وقد ظهر فى أوروبا نوع آخر من الرقص الذى يسمى رقص القصور أو البلاط ، وهو الرقص الذى يؤديه الأمراء والنبلاء وهو نوع من الرقص الشعبى الذى ظهر فى عصر النهضة تم تهذيبه وإضافة الاتيكيت البلاطى إليه •

ولم تتوغل الرقصات الشعبية فى الحفلات والأعياد الأرستقراطية ، بل كان لكل طبقة الرقصات الخاصة بها حيث عبرت رقصات عامة الشعب عن الأعياد والاحتفالات الخاصة بهم ، بينما احتوى رقص البلاط على السلوك العام المتبع فى رقصاتهم " البروتوكول الملكى " ، ويعكس الرقص مضامين الحياة الواقعية غير المقيدة بشروط فى شكل تقليدى ، وتعتبر حركة جسم الانسان هنا هى الوسيلة التعبيرية الرئيسية ، وتنتظم حركات الرقص تبعا للزمن والفراغ وعلى أساس الموسيقى المصاحبة له ، وقد تطور الرقص تبعا لتطور الفنون المرتبطة به مثل الموسيقى وهى العنصر الرئيسى المصاحب للرقص ، ففى العصور الوسطى فى أوروبا ظهرت أولى القوانين للرقص والرقصات الدنيوية حيث كان الرقص ملازما للشعائر الدينية ، ثم حرمت الكنيسة هذه الشعائر والطقوس

الراقصة ، لكن الشعب كان يمارسها في الاحتفالات والأعياد الموسمية الشعبية بشكل تلقائي .

وفي القرن الرابع عشر ظهرت بوادر السمات العامة لرقصات القرن السادس عشر وتبلورت الوسائل التعبيرية للرقص حيث كثرت الاحتفالات والأعياد التي كان الرقص أهم مظاهرها الاحتفالية ، كما ظهر فن البانتوميم بشكل واضح وإنتشر في ذلك الوقت من خلال المسرحيات ذات المضمون التي تحمل صبغة شعبية ، وكان يؤديها ممثلين متجولين بجانب رقصات المواكب الشعبية .

وفي القرن الخامس عشر بدأ في إيطاليا الاهتمام بتدريس الأشكال المختلفة للرقص بجانب العديد من الرقصات الجديدة ، كما ظهرت أشكال من الفن المسرحي الذي إتحد فيه الرقص والدراما والموسيقى والفن الشعبي ، كما أصبحت الأساطير والخرافات الشعبية أهم موضوعات تلك العروض.

وعلى الرغم من أنه لم يتحدد دور للرقص التاريخي داخل الأعمال الخاصة بالرقص ، حيث كان يكتفي مخرجي الدراما بطلب الممثلين أداء بعض الرقصات والايماءات القديمة شكل اجتهادي ضمن سياق الأحداث رغم وجود معلمين للرقص وبعض القواعد المبدئية التي تمكنهم من اعداد عرض راقص متكامل ولكنه ليس بشكل أكاديمي في المسارح وقد دعم هذه العروض ظهور الأشكال الموسيقية الجديدة في ذلك الوقت مثل البوليفونية والهارمونية وظهور النظريات المتجددة في الموسيقى مما كان له الأثر المتبادل في التطور بين الموسيقى والرقص ، ولقد حذا الرقص حذو الموسيقى وأصبح له قواعد وأساليب وأشكال خاصة معروفة ، وفي تلك الحقبة الزمنية بدأ الرقص ينقسم الى نوعين مختلفين وإن كان يحتمل أن يكون كل منهما أثر في الآخر ، وهما الرقص الشعبي والرقص البلاطي حيث تبنى الأمراء والملوك الرقص داخل القصور ، ويقول الكونت ساكس في كتابه " تاريخ الرقص العالمي " ان كل نوع من هذان النوعان يؤثر على الآخر ، ولكن كل منهم يسير في اتجاهه الخاص " .

وقد ظهرت في عضر النهضة العديد من الرقصات التى كان لـــها اثــرا واضحا داخل عروض الباليه الكلاسيكى فيما بعد ، نذكر منها على ســبيل المثال : ــ

رقصة البافان Pavana : وهي رقصة من أصل ايطالي تكون ثنائيـــة أو رباعية الميزان الموسيقى وبطيئة تتسم بالفخامة ، وكان الراقصون يغنــون وهم يرقصون ، وكانت تؤدى فى حفلات الزواج والاحتفــالات الدينيــة ، وكانت تعزف بآلات النفخ (٣-٥١)٠

رقصة الكورانتا Coranta : تعتبر رقصة الكورانتا من اهــم رقصــات البلاط الملكى المعبرة من حيث نشأتها في ايطاليا وسميت باسم الموكـــب المتفاخر (٧-٨٢)٠

رقصة المينويت Menuet : وتعد من أشهر الرقصات التى ظهرت فــى القرن الثامن عشر وتم وضعها داخــل العديــد مــن عــروض الباليــه الكلاسيكى ، وهى مأخوذة من رقصات البرانل الفرنسي Branle ، وتــم اقتباس العديد من الخطوات في الباليه الكلاسيكى من تلك الرقصة مثــل "Pasmenue" أى الخطوات الصغيرة وهى تؤدى علـــى نصــف القــدم الأمامى مع الإرتقاء لأعلى (٧-٨٤)٠

رقصة الجافوت Gavoite : وهى رقصة قروية انتشرت فى فرنسا خلال القرن الثامن عشر وقننها لوللى وهذب خطواتها وقدمها فى العديــد مــن حفلات الرقص ، وقد ألف لها باخ العديد من السويتات التى رقصت عليـها (٧-٢٦) وأدخلت فى العديد من الأوبرات التى قدمها المؤلف الموســيقى لوللى Jean Bstist Lully (١٦٣٥-١٦٨٧) ، وهو مؤلف موسيقى وعــازف ومصمم رقصات فى القصر الملكى فى فرنسا خلال القرن السابع عشـــر (١-٢٧)٠

" وفى عام ١٤٨٩ قدم أول عمل متكامل قام باخراجه (بيونتســر دى بوتا) فى حفل قران الدوق جاليتسو فيسكونتى " (٥-١٣)٠

ويعتبر هذا العرض بمثابة مرحلة جديدة فى تطور فن الرقــص فــى عصر النهضة اذ بدأ بعد ذلك الاهتمام بشكل أكثر جديــة حيــث ظــهرت

الكتب الهامة التى تتحدث عن قوانين الرقص والأساليب الواجب اتباعـــها أثناء الأداء وإن لم تكن بالشكل الأكاديمى المتعارف عليه الآن .

وتوالى ظهور المحاولات الأولى لعروض باليه متكاملة تتضمن بعـــض رقصات القصور من العصور السابقة أو مـــايطلق عليـــه الآن الرقـــص التاريخى بدءا من عرض حفل قصة (جاسون وفروة الخروف الذهبـى) فى الاحتفالات التى أقيمت فى مدينة تورتونا بإيطاليا عام ١٤٨٩ بمناسبة زواج دوق ميلانو (٥-١٣) ، وقد قام بتصميـــم الديكـــورات ليونـــاردو دافنشى ، وقد إعتمد هذا العرض بشكل أساسى على الرقصات التاريخيـة السائدة فى ذلك الوقت وهى (مينويت ــ جافوت ــ سارا باند).

ثم عرض باليه الملكة الكوميدى فى عام ١٥٨١ فى فرنســـا (١)، ويعتبر هذا أول عرض باليه يصور عنه تقريرا مطبوعـــا مـــن تـــأليف وتصميم (بالداسارينو دى بيلجيو جوزو) وهو عازف كمان إيطالى فـــى بلاط الملكة كاترين دى ميدسيس التى كان لها الفضل الأول فى ظـــهور هذا الباليه ، وتمثلت قصة الباليه فى سرد أسطورة (سيرس).

(١) يطلق اسم باليه الملكة الكوميدى على أول عرض باليه قدم فى فرنسا عام ١٥٨١ وليس المقصود به نوعية العمي المقدم .

وبصدور المرسوم الملكى للملك لويس الرابع عشر عام ١٦٦١ بتأســـيس الأكاديمية الملكية للرقص بباريس بدأ عهد جديـــــد لدراســـة الرقـــص والاهتمام به بشكل لم يكن مســـبوقا من قبل ، وأشرف على تعليم الرقـــص فى تلك الأكاديمية حوالى ثلاثة عشر معلما عينهم الملك ، وكان من أهـــم مهامهم الثبات على اختيار أشكال وقواعد محددة للرقص وإعداد وتقنيـــن منهج عام يتبع فى التعليم الى جانب ابتكار كل ما هو جديد ويتناسب مـــع القواعد التعليمية الموضوعة لتلك الأكاديمية (٥-١٣) .

وقد كان للرقص التاريخي دورا هاما في بعـــض عـــروض الباليـــه الكلاسيكي العريقة من حيث ارتباطه بالحدثالدرامي التي تتضمن بعـــض

الرقصات التاريخية والتي لها دورا رئيسيا فى الخط الدرامـــي للعــرض بحيث لايمكن حذفه أو الاستغناء عنه على سبيل المثال باليه باخشى سراى وباليه مشاعل باريس ٠

أولا : باليه نافورة باخشى سراى :

" إن باليه باخشى سراى لم يكن أحد الباليهات الناجحة فى الثلاثينيات فقط بل كان مدخلا جديدا فى حالات التصميم والاخــراج لموضوعــات ذات فكر عميق وأحاسيس مطلقة " (٦-٣٧) ٠

وهو قصيدة راقصة فى اربعة فصول ، القصة : ن٠ د٠ فولكوف ، مــن واقع قصيدة لبوشكين ، الموسيقى : آســافييف ، المنــاظر والملابــس : خوداسيفتش ، الاخراج : زاخاروف ٠

عرض لأول مرة على مسرح البولشوى بموسكو فـــى ١١ يونيـــة عــام ١٩٣٦م٠

الشخصيات :

ماری : أميرة بولونيـــة

الأمير آدم : والد مارى

فاتسلاف : شاب من الأشراف

جيبيرى : خان من القوم

زاريما : امرأة جورجية ، زوجة جيبيرى المحبوبة

سادة كهول ، سادة شبان ، سيدات صغيرات ، كبير خدم القصــر ، قائد الحرس ، ضيوف فى حفلة الرقص ، خدم ، جنود فـــى الحــرس ، أمراء التتار ، جاسوس تتارى ، كبير الخصيان ، خصيان ، بانى النافورة ، رجال البلاط ، حرس الأمير ، زوجات جيبيرى ، خدم الحريم ، تابعات مارى ، تابعات زاريما ، نسوة بولونيات ٠٠ الخ ٠

تجرى أحداث الفصل الأول فى بولندا ، والثانى والثالث فـــى باخشـــى سراى ٠

الفصل الأول

منتزه قديم فى قصر ببولندا، ويظهر القصر فى الخلفية ، وهو مبنى فخم له نوافذ تسطع بالأنوار ، تدور فى القصر حفلة راقصة ويسمع بين الفينة والفينة بعض الأنغام الموسيقية ، ترتفع الستارة والمسرح خاو .

تدخل مارى وحبيبها فاتسلاف ، ويرقص الاثنان رقصا خفيفا ثم يخرجان يدخل بعض الخدم ومعهم رؤساؤهم الذين يعدون حلبة يستمر فيها الرقص ، ويظهر قائد الحرس يتبعه بعض الجنود الذين يحرسون جاسوسا تتاريا ، قبضوا عليه بالقرب من القصر ، ويبدى القائد وكبير الخدم اعتراضهما على إقامة الحفلة الراقصة إذ من المحتمل وصول التتار فى أية لحظة ، وينصرف الجنود ومعهم السير .
تسمع موسيقى البولونيز ، ويقبل موكب من الضيوف ، أما الزوج الأول منهم فيتكون من صاحب القصر ذى الشعر الشهب فى الصدغين ومعه ابنته مارى ، وفى نهاية الرقص يترك الأمير آدم ابنته مارى لتنضم الى الشباب ، ويعم الفرح والمرح ، ويرقص إثنان من الشبان مع اثنين من الكهول ، فالشبان يتنافسون فى الرقص مع الكهول ، ثم ترقص أربع سيدات بالصورة عينها ، ويتبع ذلك رقصة ثنائية كبيرة Grand pas de deux تؤديها مارى وفاتسلاف ، ويرقب الوالد الشاب والفتاة مغتبطا ، ويشرع فى أداء رقصة كراكوفية ، وينضم إليه الضيوف فى أدائها ، وفى أثناء الرقص يصل قائد الحرس مسرعا هلعا ويخبر الأمير أن التتار قد شوهدوا قريبين من القصر ، ويأمر الأمير الرجال أن يستلوا سيوفهم ويستعدوا للدفاع ، وينصرف النسوة أشتاتا .

وتبقى الحلبة خاوية لحظة ، ثم تدخل مارى وفاتسلاف وهما يتطلعان من جهة الى أخرى ، وقد اشتملت مارى بشال ، وفجأة يعترض جيرى طريقهما ومعه حرسه الخاص ، ويقفز فاتسلاف على الخان الذى يصرعه بضربة ، وينزع جيرى وشاح مارى فيبهره جمالها ، أما القصر فقد

اصبح الان كومة مشتعلة ، وتظهر اضواء النيران جيبرى وهو واقف لايريم ، ومارى راكعة بجوار الشاب المذبوح .

الفصل الثانى

حريم الخان ، تستحم زوجات الخان تحت إشراف أحد الخصيان ، ويرتدين ثيابهن ، اما زاريما الزوجة المفضلة فانها تستريح على أريكة فاخرة على أحد الجوانب .

يدخل جيبرى يتبعه بعض الخصيان ، وترقص زاريما أمامه ، ولكن أفكاره مشغولة بمارى ، فلا يعبأ بمحاولاتها وتمر مارى وسط الحريم وتحاول الزوجات الأخريات أن يسلبن جيبرى ولكنه ينصرف متجهما .

أما زاريما ، فان الزوجات الأخريات يتهكمن عليها ، بعد ان أعرض الخان عنها ، وترقص زاريما مرة أخرى ، وتحاول أن توحى بأنها لم تفقد بعد فتنتها وجاذبيتها ولم تزل قادرة على منافسة مارى .

وبينما هى ترقص يعود جيبرى وعندما يقترب الرقص من ذروته تحاول زاريما أن تطوق الخان بذراعيها ، ولكنه يبعدها عنه برقة ، ويشيح بوجهه وينصرف .

الفصل الثالث

غرفة نوم مارى فى حريم باخشى سراى حيث سمح لها جيبرى بأن تعيش وتقوم على خدمتها إمرأة .

تشاهد مارى وهى تعزف على " هارب صغير " ويدخل جيبرى ويحاول الدنو منها ، ولكنها تتهرب منه ، وأخيرا ينصرف وترقص مارى رقصة عاطفية مشجية elegy تستثير ذكرى الأيام السعيدة فى بولندا .

وتوصل الخادمة سيدتها مارى الى فراشها ، وتستلقى بالقرب منها وتقوم بحراستها ، وتدخل زاريما بهدوء دون أن تحدث أى صوت وهى تحمل فى إحدى يديها قنديلا ، وفى اليد الأخرى خنجرا تلصقه بصدرها ، وبينما هى تقترب من الفراش تستيقظ مارى وتحملق فى زاريما التى

تتوسل اليها أن تعيرها اذنيها ، وتقص زاريما كيف وقعت فى غرام جييرى وأصبحت محظيته ، ولكن الخان يعرض عليها الآن بعد وصول مارى ، وبينما هى ترقص تصحو الخادمة فتبصر زاريما ، ومن ثم تغادر الغرفة دون أن تلحظها المرأتان وينقلب رجاء زاريما الى تهديد ووعيد .

وفى هذه اللحظة يدخل جييرى وفى أعقابه الخصى والخدم ، ويلحظ جييرى الخنجر فى يد زاريما فيحاول أن ينتزعه من يدها ، ولكنها تنجح فى التملص منه ، وتطعن مارى طعنة قاتلة ، ويحاول الخان أن يستولى على الخنجر ليطعن به زاريما ولكنها تعرض له صدرها وعلى فمها إبتسامة هانئة ، وإذ يدرك جييرى أن موت زاريما بيده يبعث السرور فى نفسها ولايحمل لها طابع القصاص ، فيسلمها للخصيان ويدبر لها ميتة بشعة مفعمة بالعذاب والآلام .

الفصل الرابع

فناء النافورة ، وفى الخلفية منظر لباخشى سراى .

يدخل جييرى على صليل البواق ليستقبل فرق الجيش العائدة التى أحضرت له الأعلام والكنوز التى استوليت عليها ، ونسوة لحريمه ولكنه لايبدى اهتماما بالأسلاب ولا بالنسوة .

ويمر الخصيان عبر الفناء ومعهم زاريه يقتادونها الى حيث تعدم ، وعندما يراها جيرى يتذكر مارى ويحاول أن يمحو من ذهنه هذه الذكرى المؤلمة بأن يحرك فى نفسه ثورة عارمة شبه حربية ، ومن اجل هذا فإنه يأمر جنوده التتار أن يؤدوا رقصة حربية ، ولكن الرقص لايبعث أية سكينة فى نفسه ، ومن ثم يصدر أمره بوقف الرقص وبتركه وحيدا .

عند هذا يستدعى بانى نافورة العبرات التى شيدها لإحياء لذكرى مارى ، ويزداد كآبة شيئا فشيئا ، ويبدو شبح مارى أمام ناظريه فترقص رقصة بطيئة Adage معبرة عن الحزن الذى يخالطه لوم وعقاب ، ويتلاشى

الشبح بالتدريج ، وتزداد ظلمة المنظر ولكنها تترك النافورة وهى تتلألأ برقة فى الغسق ٠

رقصة البولونيز Polonaise :

وهى رقصة قومية بولندية ثلاثية الميزان الموسيقى معتدلة السرعة وتتميز موسيقاها وكذلك أداء الراقصين بالفخامة الدالة على طبقة النبلاء فى عصر النهضة ، وكانت تقدم فى البلاط البولندى فى القرن السادس عشر حيث كتب لها العديد من المؤلفات والتى يعتبر من أشهرها مقطوعات البولونيز لمؤلف الموسيقى البولندى فريدريك شوبان Fredric Chopain (١٨١٠-١٨٤٩) ٠

وتؤدى رقصة البولونيز من خلال خطوة ثلاثية متكررة وتعتمد على تشكيلات الراقصين التى عادة ماتكون على شكل صفوف متوازية ومتداخلة ٠ وقد ارتبطت رقصة البولونيز بأحداث الفصل الأول فى باليه باخشى سراى إرتباطا وثيقا حيث يتم أثنائها هجوم التتار على القصر ، ويتم اختطاف مارى وتظل ذكرى تلك الرقصة فى ذاكرة مارى طوال أحداث الباليه لأنها تذكرها بآخر ليلة لها فى قصر والدها ٠

ثانيا : باليه مشاعل باريس :

باليه فى أربعة فصول وسبعة مناظر ، القصة : ن٠د٠فولكوف ، وف٠ف٠دمتربيف ٠ الموسيقى : ب٠ف٠اسافييف ٠ المناظر : دمتربيف ٠ تصميم الرقص : فينونين٠ الإخراج : رادلوف عرض لأول مرة على مسرح البولشوى (المسرح الكبير) بلنينجراد فى ٧/٢٠ نوفمبر عام ١٩٣٢م

الشخصيات :

جاسيار : فلاح

جين ، بيير : طفلاه

فيليب ، جيروم : من اهالى مارسيليا

جيلبير
الماركيز كوستادو بوروجار
الكونت جوفروا ، نجله
المحافظ
ميربى دو بواتييه : ممثلة
أنطوان ميسترال : ممثل
آمور : ممثلة فى مسرح البلاط
الملك لويس السادس عشر
الملكة مارى أنطوانيت
رئيس التشريفات
تريــز
جاويش فى الحرس الوطنى
أهالى مارسيليا ، باريسيون ، سيدات البــلاط ، ضبــاط الحــرس السويسر •

تجرى الأحداث فى مارسيليا

الفصل الأول

مارسيليا • الميدان الكائن أمام قصر الماركيز دو بوروجار ، فــى ساعة مبكرة من الصباح •

يدخل جين وبيير خجلين ويتواريان خلف قاعدة أحد أبراج القصر • يقبل قناصة الماركيز وهم يجرون جاسبار ، ويدفعونه خلال بوابة القصر ، ويتباحث جين وبيير فى الكيفية التى يتسطعيان بها دخــول القصــر ، ولكنهما يسمعان ضوضاء فيعودان الى مكمنهما •

يخرج من القصر بعض الخدم مسرعين وهم يحملون بعض المتعــة ، ويسير فى أثرهم الماركيز وإبنه ، وكبير الخدم ، ويدرك الطفــلان مــن الأوامر التى يصدرها الأخير أن الأسرة قد اعتزمت الهرب الى باريس ،

وبعد أن تنصرف الأسرة يعود الخدم ورئيسهم الى داخل القصر ويوصدون الأبواب •

تزداد اشراقة النهار ، ويمتلأ الميدان بجماعات ثائرة من أهالى مارسيليا عزمت على إبادة كل ممثلى السلطة الملكية ، ويتقدم فيليب وجيروم وجيلبير من الطفلين ويسألونهم عما يفعلان ، فيحكى الطفلان أنهما كانا يجمعان حطبا فى غابة الماركيز حينما قبض قناصة الماركيز على جاسبار واقتادوه الى داخل القصر ، ثم يخبرانهم عن رحيل الماركيز وأسرته •

ويثور غضب أهل مارسيليا عندما يعلمون نبأ هروب الماركيز ، فيعدون عدتهم لاقتحام القصر ، اما الحرس الذين يطلعون على جدران القصر فانهم يتلقون وابلا من الحجارة وبعد هذا تتحطم البوابات ويندفع الجمهور كالسيل الجارف الى داخل القصر •

وهنا يخرج جاسبار هاربا من القصر يتبعه بعض الأشخاص البائسين الذين كانوا مسجونين فى قباء القصر المظلمة ، وتنبهر عيون هؤلاء من أشعة الشمس الوهاجة ويعجزون عن فهم السبب الذى من أجله جيء بهم الى هذا الميدان ، ويخشون أن يكون مصيرهم الإعدام ، وينظر الجمهور الى هؤلاء المسجونين باشمئزاز ولكنهم يبسطون عليهم حمايتهم ويشرحون لهم أنهم أصبحوا أحرارا •

وفى هذه الأثناء يحضر بعض أهالى مارسيليا كبير خدم القصر ، وينزعون عنه صدرته ويضربونه ، وهنا تبدأ مظاهر الفرح والمرح ، ويدحرج أحد أصحاب الفنادق عددا من براميل النبيذ ويقدمها هبة منه للجمهور ، أما جاسبار فانه يحمل قبعة " فريجية " علي سن رمح يقيمه فى وسط الميدان • ويرقص

الحشد رقصة فاراندول • ويرقص فيليب وجيروم وجان معا ، ويحاول كل منهم أن يتفوق على الاخرين ، وفجاة يجلجل ناقوس الخطر ويأتى

بيير وجيروم وجان مسرعين ويخبرون أن الأهالي يشكلون زمـــرة مـــن المتطوعين الذين سوف يذهبون الى باريس لمعاونة جنود الثورة ٠

عند هذا تدخل جماعة من الحرس الوطنى يحملون بيارق وعلما كتب عليه عبارة " البلاد في خطر " وبعد أن يلقى القائد خطبة قصـــيرة تبـــدأ عملية التطوع ويتقدم على رأس المتطوعين فيليب وجـــيروم وجيليـــبر وجاسبار وبيير وجان ، ويغنى الجنود نشيد المارسييز ويشترك معهم فـــى الغناء الجمهور المحتشد ، ويشكل المتطوعون صفوفا يسيرون منصرفين

الفصل الثانى
حفلة كبيرة فى قصر فرساى

عندما ترتفع الستارة يشاهد سيدات من البلاط وضباط من الحـــــرس الملكى يرقصون رقصة الساراباند Sarabande (رقصة اسبانية) وهـــى رقصة باردة ومهذبة للغاية فهى بذلك تتباين تباينا شـــديدا مـــع الرقـــص الشعبى الذى شاهدناه فى الفصل الأول ٠

تنتهى رقصة الساراباند فينحنى الضباط أمـــام السـيدات ، وتتغـير الموسيقى فجأة معلنة عن وصول الماركيز دو بوروجـــار وابنــه إلـــى فرساى وقد علما ماجرى بمارسيليا من الأحداث ، ومن ثم فهما يرويـــان هذه الأمور على رجال البلاط فى ذعر وانفعال ويطلب إليهم الماركيز ان يساندوه فى الأخذ بثأر الملك وتدعيم نفوذه ، وعلى ذلك يقســـم الضبــاط يمين الولاء للملك ٠

ويدخل رئيس التشريفات فيدعـــو الحـــاضرين لمشـــاهدة عـــرض مسرحى تتبعه وليمة دعا اليها ضباط إحدى الفرق الملكية التى وصلـــت أخيرا إلي باريس ، ويتخذ الجميع أماكنهم فى المقصورات ، ويقدم ممثلـو الملك عرضا مسرحيا ٠ والمنظر يصور البحر ويقوم ممثل وممثلة بأداء مشهد تمثيلى (بين الفصول)

كعادة ذاك العصر ، فنرى البطل والبطلة وقد أصيبا بسهام كيوبيد فيقـــع كل منهما فى غرام الآخر ، ولكن البطل يهجر البطلة فتستثير هذه زوبعة

تغرق المركب التي يهرب فيها الحبيب الاخر ، ولكن البطل يهجر البطلة فتستثير هذه زوبعة تغرق المركب التى يهرب فيــها الحبيــب الغــادر ، وتتقاذفه الأمواج حتى تلقيه على الشاطىء ، ولم يجد الشاطىء برا للأمان ، فقد تعقبته إلاهات الغضب اللواتي

يحطن به حتى يسقط ميتا تحت أقدام حبيبته التى غدر بها ، وتطلـــع فوق الأمواج المتسائلة صورة ترمز الى الشـــمس ، ونجــد أن أســلوب إخراج هذا المشهد مزيج من الرمزية والمجاز المستعار من التاريخ القديم

وما إن ينتهى العرض حتى ينحنى الممثلون للجمـــهور ، ويحضـــر الخدم الموائد ويعدون الوليمة ويتخذ الضباط أماكنـــهم حـــول الموائــد ، ويشرب الحاضرون بعض الأنخاب التى يقترحونها ، تتخللها بين الفينـــة والفينة أغانى "جريترى" الشعبية " ريتشارد ياملكى ".

وهنا يدخل لويس السادس عشر ومارى أنطوانيـــت وحاشـــيتهما ، وينهض الضباط ويستلون سيوفهم ، ويهتفون بحياة الملك والملكة ، ويتأثر الملكان بهذه الحفاوة ويجففان الدموع التى سالت من مآقيـــهما وتـــزداد حماسة الضباط لمليكهم فينزعون أوشحتهم الثلاثيـــة الألـــوان ويلبســـون أربطة الرقبة البيضاء وينزل أحد الضباط العلم الثلاثي ويطأه بقدميه .

وينصرف الملك والملكة وكذا الكثير من ســـيدات البـــلاط وتفقـــد الوليمة الشيىء الكثير من طبيعتها الرسمية . ويشاهد الكونت جوفـــروا وهو يطالع للفيف من أصدقائه عريضة حررها باسم الملك ، يلتمس فيـــها الموقعون عليها من جلالته أن يسحق الثورة بواسطة فرق الحرس الملكى ، ويوقع الضباط كلهم على العريضة ، وفى هذه الأثناء يحضـــر بعـــض الضباط المتحمسين الممثل والممثلة ويدعونهما الى الوليمة .

ويرقص جماعة من الضباط والسيدات رقصة شــــاكون Chaconne بيد أن حركاتهم قد فقدت الآن تلك البرودة والرصانة المعـــهودتين فـــى رقصة الساراباند ، ويطلب الى "ميريى" أن ترقص ، فـــترتجل رقصـــة تقابل بهتاف حماسى ، ثم يطلب الى الراقصين أن يشتركا فى أداء رقصة شاكون .

ويظهر مفعول النبيذ جليا على الحاضرين وتخرج السيدات ، أما الضباط فانهم يغطون فى النوم حول الموائد ، وفى وسط الشموع الذابلة تواصل ميريى رقصها مع بعض الضباط الذين يترنحون وتصد نفسها عنهم ، ولكنها لاتستطيع تركهم ، ويشير عليها ميسترال ان تهدأ ولاتضايق الضباط ، ويجتهد أن يبقى الى جوارها بيد أن جماعة من الضباط يذهبون به إلى إحدى الموائد ويصر جوفروا على أن ترقص ميريى معه ٠

وعندما يقف ميسترال الى جوار المائدة فانه يلحظ العريضة المحررة الى الملك فيقرأها ، ويبصر جوفروا الورقة فى يد الممثل فيثور غضبه ويدفعه بعيدا ثم يستل سيفه ويضربه به ضربة قاتلة ، ويسقط الممثل على الأرض ولم تزل الورقة فى يده ، ويحيط بعض الضباط بجوفروا ويجلسونه ، فلايلبث أن ينام ، ويظن الضباط أن ميسترال قد مات فينصرفون وتنطفىء كل الشموع تقريبا ، ويرى جسم الممثل ممدودا على أرض غرفة الرقص ٠

تحاول ميريى عبثا أن تتذكر ماحدث ، ويبدو لها أن ميسترال قد يكون حيا ، فتطلب النجدة ولكن السكون شامل ، ويعترى جسد ميسترال بعض الحركات التشنجية فتهرع إليه ميريى ولكنها تجده جامدا لايتحرك فتظنه قد مات ، وترقص على نغمة جديدة وتشيع فى رقصها أشجان عميقة ٠

وتأتى من بعيد أصوات أهالى مارسيليا وهم يدخلون باريس ، وتأخذ ميريى الورقة من يد ميسترال وتقرأها وتقترب الأصوات التى تترنم بنشيد الماركييز ، وهنا تفهم ميريى السبب الذى من أجله قتل ميسترال وتضمر فى نفسها أمرا ، إن فى يدها الورقة التى تثبت قيام الضباط بتدبير حركتهم ضد الثورة ولسوف تعطى هذا الإثبات للثوار ، وتلتقط العلم الثلاثى الألوان وتهرع خارجة من القصر ٠

ويصحو الكونت جوفروا ، ويتذكر تسلسل الأحداث التى جرت فيبحث عن العريضة ويسرع الى جوار جثة ميسترال فلا يجد العريضة ٠

الفصل الثالث

(المنظر الاول)

لقد تقرر مهاجمة قصر التويلرى فى الصباح ، واجتمع رهط من المواطنين بجوار نادى اليعاقبة ، ينتظرون صدور الإشارة بالهجوم ، واستقبلوا أهالى مارسيليا بحفاوة وبهجة ٠ وفى أحد الأركان اجتمع رهط من أهالى الباسك (١) امتلأت نفوسهم حقدا وكراهية ومن بينهم تيريز ، وهى ممثلة ثورية ويدور الرقص فى هذا المشهد وهو رقص شعبى فى أساسه مقتبس من رقصات أقليم الباسك والآفيرنى ٠٠ وغيرها ٠

---

(١) قوم يعيشون فى غرب جبال البلاينية بفرنسا وأسبانيا على ساحل خليج جاسكونيا

ويقطع الرقص وصول ميريى وعدد من زعماء اليعاقبة الذين أحاطتهم ميرى علما بالمؤامرة ، وتسلم ميريى العريضة لأعضاء المجلس الذين يحاولون قراءتها ، ويغنى اليعاقبة النشيد الثورى " انشودة الرحيل " ويشترك الجمهور المحتشد فى الإنشاد ، ويهتف لميريى بحماسة ٠ ويتحول الاجتماع بالتدريج الى مظاهرة معادية للملكية ، ويؤتى بدميتين تمثلان الملك والملكة ، ويغنى الشعب " ينشارد يامليكى " بنغمة هزلية ، وينحنون ساخرين أمام الدميتين ، ثم يقوم الحاضرون على التوالى بالإنحناء والرقص واطلاق البنادق والوثب فوق النيران التى أشعلوها فى الميدان ٠

وفى غضون الحماسة المتأججة يجتاز الميدان جماعة من السيدات وفى صحبتهن عدد من الضباط ، منهم الكونت جوفروا ، ويذهل الضباط من الإهانة التى وجهها الشعب الى الملك والملكة فينزعون الدميتين من أيدى

المتظاهرين • ويهدأ الجمهور ، ويأخذ فى مراقبة الأشراف الذين يمرون بالميدان ، وفجأة تتعرف جين على الشخص الذى هاجمها فــى الغابــة ، فتجرى اليه وتصفعه على وجهه •

وتضع تيريز رأس الدمية التى تمثل الملك لويس على طرف رمح ، ويرقص الجمهور رقصة كارمانيول(١) Carmagnole • وهنا يدخـــل أحد خطباء اليعاقبة ، ويطلب الى الحاضرين السير الى قصر التويلــيرى • فيردون عليه بعبارات نشيد المارسييز • ويسير الجمهور خارجا مـــن المسرح وهم ينشدون الأغنية الفرنسية " إلى الأمام " ويلوحون بأعلامـــهم الثلاثية الألوان •

(المنظر الثانى)

الدرج الكبير فى قصر الملك ، يتمشى رجال الحرس السويســـرى فى نوبة حراستهم ، ويقوم ضابط الحراسة بجولته التفتيشـــية ، الســكون سائد •

وفجأة يسمع هدير الطبول تتبعه مقاطع من نشـــيد الـــى الأمـــام ، وينصت الضابط وجلا ويأمر الحارس بالإســـتدارة ، ويدخـــل الجنـــود بخطوات وئيدة متسقة ، ويصطفون بعرض الدرج ويزداد الغناء وضوحا وشدة •

---

(١) رقصة دائرية ثورية كانت ترقص فى فرنسا عام ١٧٩٣ إبان الثورة

وهنا تدخل جماعة مضطربة من سيدات البلاط والضباط ، من بينـــهم الماركيز دو بوروجار والكونت جوفروا ، ويقفون إلـــى جـــوار النوافـــذ ويصيحون ، وفجأة ينقطع الإنشاد وينزل الجنود أســـلحتهم ويرفضـــون الدفاع عن ملك أجنبي ، على أن بعض الضباط يذكرون الجنود بأنهم قـــد أقسموا يمين الولاء للملك ، بينما يقوم آخرون بتهدئة السيدات الخائفات • عند هذا يتناول رجال الحرس بنادقهم ويوافقون على أن يتولوا الدفاع عن القصر •

ويصدر الضباط أوامرهم ، فيتخذ الجنود أماكنهم على الدرج . وفجأة تتحطم الأبواب ، ويتدفق الجمهور الى داخل القصر ، ولكن الجنود يصدونهم ، وعندئذ تخاطب فتاة من الشعب الجنود وتخبرهم انه ليس ثمة أى ضرر يلحق بهم وإنما الشعب يريد الملك وحده ، وينصت جنود الحرس إلى هذا الكلام ، بيد أن الماركيز وأحد الضباط يطلقون الرصاص من وراء أحد الأعمدة فيرديان الفتاة . ولم يعرف أحد من أين أطلق الرصاص ، ومن ثم يتقاتل الجنود والأهالي ، ويرتد الأهالى على أعقابهم ولكن جاسبار وأتباعه يندفعون إلى الأمام ، وفى الوقت نفسه يتسلق بعض أفراد الشعب النوافذ خلف رجال الحرس السويسرى ، ومن ثم ينكسر الدفاع ويتدفق الجمهور داخل القصر ، ويدور القتال فى كل مكان ، ويشهد جمهور النظارة الكثير من أحداث المعركة .

ويقطع جيروم الطريق أمام ضابطين يحاولان الفرار ، ويدور بينه وبينهما قتال مرير ، يقتلهما فى ختامه ، وبعد هنيهة يصاب هو برصاص أحد الضباط وينزل جوفروا مسرعا على الدرج ، وهو يطلق الرصاص ، ويقابل جين ، فيعرفها ويقسم أن يأخذ بثأره منها ، فيطبق بأصابعه على رقبتها ولكن ببير يسرع لنجدتها فيطعن الكونت فى ظهره .

ويندفع أحد أهالى الباسك الى داخل القصر وفى يده علم ، فيقتله أحد الضباط بسيفه ، ويتناول الضابط العلم ، ولكن جين تنتزع بدورها العلم من الضابط فتصاب برصاصة يطلقها عليها أحد رجال البلاط الهاربين ، وفى النهاية تنفض المعركة وقد استولى الأهالى على القصر .

ومن كل النواحى يدخل جماعات من الأهالى المظفرين ، ويحاول بعض رجال وسيدات البلاط والضباط أن يختبئوا ، ولكن الأهالى يقبضون عليهم ويجردونهم من أسلحتهم ، ويركض أسفل الدرج بعض السيدات المذعورات ، وبينهن واحدة تحجب وجهها بمروحتها ، ويرتاب جاسبار فى أمرها ،

فيقبض عليها ، ويجد أن مروحتها تحوى خنجرا تحاول أن تطعنه بها ، ولكنها تفشل وينكشف أمر هذه السيدة ، فإذا هى الماركيز نفسه ،

ويقيده الأهالى ويخرجون به ، ويجدون فى هذا الحادث مـادة للتسـلية ، ويأخذ جاسبار المروحة ، ويمثل حركات المـاركيز ويتـهكم عليـها ، ويرقص الجمهور المحتشد فوق درجات القصر على عزف الأبواق .

الفصل الرابع
(المنظر الأول)

يشاهد أهالى باريس يسيرون على أنغام لحن "جوسيك" الحزينة " المارش الجنائزى" حاملين جثث القتلى فى معركة التويليرى.

(المنظر الثانى)

الحفلة الرسمية المقامة ابتهاجا بانتصار الجمهورية ، فـى الميـدان الكائن أمام القصر الملكى .

يشاهد أعضاء الحكومة جالسين فوق المنصات ، وقد أحـاطت فـرق جنود الثورة بوسط الميدان ، وتصدر إشارة معينة ينزل عقبـها تمثـال الملك من فوق قاعدته .

وتدخل فتاة ترتدى ثيابا قديمة الطـراز ، يتبعـها رجـال فـى زى المحاربين الرومان ، يجرون مركبة تقف فيها " ميريى دو بواتييه " التـى تمثل " روح النصر " وترفع ميريى وتوضع على قاعدة تمثال الملك فـى المكان الذى خلا بإنزال التمثال ، ويدور الرقص يؤديـه فنـانون مـن مسارح الدولة ، على عكس الرقصات الشعبية التى شاهدناها فى المناظر السابقة ، تلك هى السمة الرئيسية للحفلة . أما الموسيقى فإنها جادة وجافة المشاعر .

المنظر الثالث

احتفال الشعب بالإستيلاء على قصر التويليرى .

يدور رقص شامل تتخلله مشاهد تمثيلية فيها سـخرية مـن الملـك والملكة والأشراف ، والرقصة الإساسية " رقصة متقطعة "Contre Danse ، تؤدى مع موسيقى شجية ذات إيقاع بـارز . ويختـم الباليـه برقصـة كارمانيول تدور الى أن تبلغ الذروة .

قام موضوع باليه " مشاعل باريس " على أساس دراسة واعية للمادة التاريخية للثورة الفرنسية ، وكتب فى ربيع عام ١٩٣١ .

وفى خريف العام نفسه بدأ آسافييف كتابة الموسيقى التى أتمها فى نوفمبر عام ١٩٣٢ ، وتتركب الموسيقى من مختارات من أعمال بعض المؤلفين العصريين مثل جريترى ، ولوللى ، وميهول ، وجلوك، وغيرهم ، أدمجت لتشكل مجموعة مكتملة ، وتتميز خطة الموسيقى بسمات كثيرة ممتعة ، من ذلك أن الأحداث المتصلة بأنصار الملك قد عبر عنها بموسيقى مهيبة ولكنها كئيبة ، فى حين أن الأحداث التى وقعت للثوار قد عبر عنها على العكس من الأحداث الولى ، بأنغام نضرة نشيطة ترمز الى ميلاد عصر جديد .

وقد بدأت التدريبات فى مارس عام ١٩٣٢ وكان من ثمرتها إطالة الملخص الأدبى ومراجعته ، وفى شهر يونية أنجز تصميم الرقص وجرت تدريباته .

وفى هذه الأثناء صمم رادلوف الجزء الإيمائي ، وعندئذ انتقلت التدريبات الى خشبة المسرح . وفى ٢٣ يونية نظم عرض خاص للمقدمة والمناظر الثلاثة الأولى ، وفى بداية موسم ١٩٣٢-١٩٣٣ أنجزت التدريبات على الفصل الرابع ور وجعت الثلاثة فصول الأولى .

وقد اضطلع بشق من دور " ميريى " مغنية فى أوبرا الدولة ، وبالشق الثانى راقصة فى فرقة الباليه . أما غنوة " أنشودة الرحيل " وكانت معدة فى البداية ليؤديها مغن واحد ، فقد أحيلت للكورس الذى أدى أيضا نشيد المارسييز فى الفصل الأول .

وقد عرض الفصل الثالث فى لينتجراد وموسكو فى وقت واحد فى ١٩/٦ نوفمبر ١٩٣٢ فى العيد الخامس عشر لثورة أكتوبر .

أما الباليه بأكمله فقد عرض لأول مرة فى لينتجراد فى ٢٠/٧ نوفمبر عام ١٩٣٢ ، وفى موسكو فى ربيع عام ١٩٣٣ ، وفى دنيبروبروفسك فى شتاء ١٩٣٣-١٩٣٤ ، وفى أوديسيا فى ربيع عام ١٩٣٤ .

رقصة الساراباند Saraband :

بينما تدور الأحداث فى الفصل الأول فى الميدان الرئيسى لمدينة مارسيليا حيث يطارد أنصار الثورة الماركيز وأسرته أثناء

فرارهم وماصاحب ذلك من هرج ومرج تمثل فى الطابع الشعبى الظاهر فى الملابس والديكور والحركات الراقصة ، تنتقل الأحداث فى الفصل الثانى الى النقيض داخل قصر فرساى في باريس حيث يرفع الستار على سيدات البلاط الملكى وبعض الضباط وهم يرقصون رقصة الساراباند فى رقصة شديدة الأرستقراطية ومرتبطة إرتباطا وثيقا بالإحتفالات الملكية فى القرن السابع عشر ، وهى رقصة بطيئة ثلاثية الميزان الموسيقى ظهرت وتطورت فى أسبانيا ، وتؤدى فى شكل خطوات قصيرة ومتعددة فى المازورة الموسيقية الواحدة ، وظهرت فيها كثرة حركات الذراعين وتعددت أشكالها وتغيرت مع تغير حركات القدمين ، وقد صممت تلك الرقصة فى بادىء الأمر لثنائى واحد بعدة أشكال مركبة ثم حل محلها الشكل الجماعى للساراباند فى الأداء والذى يحتوى على مجموعات تؤدى الرقصة كاملة منذ البداية وحتى النهاية ، ويعكس أداء تلك الرقصة فى الفصل الثانى طبيعة الحياة الأرستقراطية المتشددة التى كانت داخل القصور الملكية فى أوروبا وخاصة فرنسا قبل قيام الثورة الفرنسية ، ولايمكن حذف تلك الرقصة من الباليه لما تعكسه من انطباع متكامل لدى المشاهد جنبا الى جنب مع العناصر الأخرى لعرض الباليه متكاملة هى الموسيقى والأزياء والديكور ، وبالطبع الخط الدرامى الأساسى للعرض الذى يقوم على نقد كل ماكان قائما داخل القصور الملكية والطبقة الأرستقراطية من خلال قصة هروب الماركيز وأسرته من مارسيليا الى باريس للاحتماء بنبلاء القصر الملكى ليفاجأ باشتعال الثورة فى باريس أيضا واستعراض بعض الأحداث الجانبية التى واكبت الثورة حتى تخلص الشعب الفرنسى من الملكية .

ويعتبر كلا من باليه نافورة باخشى سراى ، مشاعل باريس ، من الباليهات الكلاسيكية الرائدة التى احتوت على العديد من أشكال الرقص المختلفة ومن ضمنها الرقص التاريخى الذى ارتبط ارتباطا وثيقا بالحدث بحيث لايمكن الاستغناء عنها أو حذفها من عرض الباليه .

المراجـــــع :

١ــ تيمور آبا شيدزى – المسرح الموسيقى – ترجمة د. سلمية توفيق – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٩– ص ٢٧٠

٢ــ ج .ب.ويلسون – معجم الباليه – ترجمة محمـــود خليـل النحاس ، أحمد رضا محمد رضا – دار الكتاب العربى للطباعة والنشـر – القاهرة – ص٣٢٩ .

٣ــ د. زين نصار – آفاق الموسيقى – دار غريب – القاهرة – ١٩٩٩ – ص ٥١،٥٢

٤ــ سيريل بومون – روائع الباليه واعلامه – ترجمـــة احمـد رضا محمد رضا – الجزء الثانى – ص ٦٩٣،٧٠٥

٥ــ علية عبد الرازق – بتيـــبا فى مصر – رسالة ماجستير – القاهرة – ١٩٨١– ص ١٣

٦ـ علية عبد الرازق – وسائل الاستفادة بالتراث لخلق وتطوير الباليـه المصرى – رسالة دكتوراه – القاهرة – ١٩٨٧ – ص ٣٧

٧– فاسيليفا روجرستنسكايا – تاريخ الرقص البيـنى – موسـكو – ص ٦٨،٨٢،٨٤٠

8- Desrat G : Dictionaine de la danse Paris , 1985 .

9- Linclon. K. Four Centuries of Ballet- Canada general Publeshing Company ,1984-P 26.

10- Stanly Sadi- New Grove dectionary of music and musican- London, 1980 (v.12)

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

"حياة ماريانا أوكريا" بين الكتابة المسرحية والروائية

ملخص

د. أحمد المغربى (*)

يتناول هذا البحث "حياة ماريانا أوكريا" التي كتبتها داتشا ماراينى سنة ١٩٩٤ فى شكل رواية ثم كتبتها مرة أخرى بعد ذلك بعدة سنوات فى شكل مسرحية قدمتها للمرة الأولى على خشبة المسرح سنة ١٩٩٦ ونشرت سنة ٢٠٠٠.

تستعرض الكاتبة الإيطالية قصة حياة الأميرة الصقلية الخرساء "ماريانا أوكريا" لتقدم من خلالها تشريحا دقيقا للقضايا الاجتماعية والنفسية التى تواجهها المرأة فى الحياة بشكل عام وفى المجتمع الإيطالي بشكل خاص ولتستعرض أبعاد العلاقة بين الرجل والمرأة، وتفند محاولاته للإبقاء على المعطيات التى تضعه فى وضع متميز على حساب المرأة والذى يتحول بدوره لشكل من أشكال الاستبداد والسيطرة المطلقة بل والقهر أحيانا.

يحلل البحث مجموعة الأدوات التى استخدمتها الكاتبة لطرح أفكارها والتى تباينت بين الرواية وبين المسرحية لتباين النوعين الأدبيين، فقامت بتوظيفها لتقدم نموذجا للمرأة التى تسعى من خلال الثقافة إلى الخروج من وضعها الاجتماعي وإلى التمرد على النظام السائد، والبحث عن علاقة متزنة بين الرجل والمرأة. ولم تقدم داتشا ماراينى عملا تاريخيا يسعى لاستعراض الخلفية الزمنية والمكانية للمجتمع الإيطالى فى القرن الثامن عشر بل قامت بتوظيف التاريخ كأداة أدبية تخدم رؤيتها النسائية للقضايا المطروحة والتى تتكرر فى كل المجتمعات والأزمنة.

* مدرس الأدب الإيطالى- بكلية الألسن - جامعة عين شمس

Bibliografia

G. FERRONI, *Quindici anni di narrativa. Vitalità delle generazioni della prima parte del secolo: le scrittrici*, in N.BORSELLINO e L.FELICI (cur.), *Storia della Letteratura Italiana, Il Novecento, Scenari di fine secolo*, vol. I, Milano, Garzanti, 2001, pp.224-31.

N. GINZBURG, in P. DI TOMMASO, *La Letteratura Italiana. I Contemporanei*, 1968.

G. LEONELLI, *Narratori e post-narratori*, in "Paragone", XLI 1990, 102-05.

M. O. MAROTTI, (ed. by), *Italian Women writers from the Renaissance to the present: revising the canon*, University park, Pennsylvania Press, 1996.

D.MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ,Milano, Rizzoli, 1990.

D.MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, in *Fare teatro (1966-2000)*, vol. II, Milano, Rizzoli, 2001, pp345-95.

W. PEDULLÀ, *Neoilluminismo,una femminista nel Settecento*, in *Le caramelle di Musil*, Milano, Rizzoli, 1993.

A. PORTA, *Il femminismo vissuto di Dacia Maraini*, in G. GRANA, *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 1988, pp.189-91

R. RUSSEL (ed. by), *Italian women writers: a bio-bibliographical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1994.

M. JEULAND- MEYNAUD, *L'Euvre narrative de Dacia Maraini : polémique ou littérature ?*, in Centre Aixois de recherches italiennes (cur.), *Les femmes écrivaines en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Publications de l'Université de Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, 1993, pp. 216-219.

La scrittura di Dacia Maraini assume la funzione di denuncia dell'atteggiamento di passiva alienazione della donna, risponde all'imposizione di un'identità artefatta e oppressiva e riflette l'esigenza della donna di avere una voce, soprattutto quelle donne spinte ai margini a causa delle loro azioni, rifiutate come asociali o immorali.

La lunga vita di Marianna Ucrʋa non pu .dunque essere definito un'opera storica[46]; Il recupero e la ricostruzione del passato non sono i protagonisti diretti della narrazione, ma ne costituiscono lo sfondo, lo scenario; sono lo strumento di cui l'autrice si serve per veicolare il nucleo tematico dominante del romanzo: la centralità dell'esperienza femminile, le dinamiche dei suoi rapporti umani, che ripetono in ogni epoca uno stesso schema di oppressione-liberazione, riproponendo la tensione con l'universo maschile.

Dacia Maraini si adatta ai diversi strumenti che le sono forniti dai due generi letterari di cui si serve, il narrativo prima, e il drammaturgico, poi: nel primo caso, pu contare sul carattere evocativo della parola scritta; nel secondo, riesce a combinare questo elemento con la presenza concreta degli attori sulla scena, le potenzialità dell'ambientazione teatrale, le molteplici possibilità espressive fornite dal movimento e dall'interpretazione.

---

convinto, come se ci che rimane nascosto fosse più importante e decisivo di ci che vediamo. Sulla condizione della donna continua a pesare l'ombra del territorio inesplorato" (Ivi, p. 788).

[46] Seppure non esplicitamente, l'impossibilità di inserire *La lunga vita* nel genere "Romanzo storico" è suggerita da una buona parte della critica: si veda soprattutto W. PEDULLÀ, *Neoilluminismo, una femminista nel Settecento*, in *Le caramelle di Musil*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 189-91. Solo G. LEONELLI rende esplicita questa posizione, ma nel quadro di un giudizio fortemente critico: il recupero del romanzo storico, come avviene in *La lunga vita di Marianna Ucrʋa*, si riduce, a parere dell'autore, nella ricerca di un "effetto pseudo-nostalgico", frutto del "*maquillage* di un mediocre presente che viene truccato attraverso immagini lucenti quanto stereotipate da Seicento e primo Settecento", G. LEONELLI, *Narratori e post-narratori*, in "Paragone", XLI 1990, pp. 102-105.

"ideali" che avevano animato la generazione precedente del duca Pietro, del padre Signoretto, e, anche se in misura minore, dei fratelli di Marianna. Ideali legati essenzialmente alla nobiltà: genealogia, disinteresse, spregio per il denaro.

Tuttavia, il ruolo che Dacia Maraini affida a questi due uomini non è positivo in sé, ma in rapporto a Marianna e al suo percorso di crescita personale. Al contrario, entrambi subiscono profondamente l'influenza di Marianna e della sua personalità; appaiono, per questa ragione, il riflesso dell'umanità di Marianna, della sua appassionata intelligenza e curiosità culturale, il primo, del risveglio alla sensualità e alla coscienza del proprio corpo, il secondo. Devono essere considerati, in questo senso, strumenti dell'autocoscienza conquistata dalla protagonista lungo le pagine. Si deve rilevare che un percorso parallelo a quello dei personaggi maschili è segnato dall'autrice anche per i personaggi femminili: le figlie di Marianna sono più indipendenti nelle scelte e nei pensieri di quanto lei e le sue sorelle fossero mai state. Basti pensare a Giuseppa, la maggiore, innamorata del cugino con la complicità delle altre donne della famiglia.

Se anche qui la focalizzazione sul personaggio femminile è evidente, dalla lettura delle due versioni narrativa e teatrale della *Lunga vita di Marianna Ucrìa* emerge un elemento centrale della poetica di Dacia Maraini: lungi dall'essere pervasa dalle certezze estremistiche della letteratura militante, l'opera dell'autrice si rivela nel suo complesso un'indagine aperta e curiosa, un tentativo di definire la donna al di là del ruolo e dei condizionamenti sociali[45].

---

divino al nulla che divora tutti quanti senza lasciare tracce. Si inventerà l'arte del risparmio e l'uomo conoscerà la volgarità di spirito", Ivi, p. 347.

[45] Cfr., a questo proposito, il giudizio di [45] A. PORTA, *Il femminismo vissuto di Dacia Maraini*, in G. GRANA, *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 1988, p. 790: "lo sguardo sul mondo, delle protagoniste dei suoi romanzi, è infatti più obliquo che diretto, più incredulo che

maggior chiarezza rispetto al romanzo. L'ipocrisia paterna è svelata fin dalle prime pagine, e sono le donne ad assumere il ruolo positivo di guida e di formazione sentimentale per Marianna bambina: la nonna Giuseppa le insegna a scrivere e la madre Maria, con la sua molle apatia combinata al cinico riconoscimento della condizione della figlia (che non è, poi, come per ogni donna, l'handicap della differenza, della codificazione dei ruoli?) le trasmette affetto maldestro ma comunque sincero. Il personaggio della madre, sostanzialmente secondario e oscuro nel romanzo, nella commedia subisce un processo di "riabilitazione", nel quadro del binomio donna-forza-determinazione-accettazione e uomo-debolezza-apatia-violenza.

Questo binomio si sfuma, nella seconda parte della vicenda, grazie a due personaggi maschili che devono essere definiti nel complesso positivi: il pretore Camaleo e, evidentemente, Saro[44]. Saro, con Mariano, l'unico figlio maschio di Marianna, appartiene alla nuova generazione di personaggi maschili, che viene individuata da Dacia Maraini, nel romanzo come nella commedia, attraverso alcuni caratteri particolari e distintivi. In generale, i personaggi maschili della "nuova generazione" sono più liberi dalle convenzioni e dalle limitazioni di classe. Ma risultano per questo privi degli

[44] Si veda, ad esempio, il rimprovero del duca Pietro al figlio Mariano, sempre in cerca di finanziamenti paterni: "Denari, denari...la grandezza di un nobile, Mariano mio, sta nel disprezzare il denaro...un nobile non fa mai calcoli, non conosce nemmeno l'aritmetica...Un nobiluomo non vende e non compra, semmai regala ci che di meglio si trova sul mercato, a chi considera degno della sua generosità...poiché tutto quello che cresce sulla bellissima terra di Sicilia gli appartiene per nascita e per sangue e per grazia divina...Il mondo in futuro apparterrà agli speculatori, ai ladri, agli arruffoni perché con i nobili si perderà qualcosa di incalcolabile: quel senso spontaneo dell'assoluto, quella gloriosa impossibilità di accumulare o di mettere da parte, quell'esporsi con ardimento

marianne, l'adulta che osserva la bambina, e che conosce la verità: quella bambina viveva d'illusioni ora svanite. La solitudine sulla scena rappresenta la reale condizione dell'infanzia di Marianna: "...Una bambina chiamata Marianna...una bambina stramba, silenziosa, attenta, dalla vita sottile e dai grandi occhi curiosi. Non so che cosa le sia successo. Mi riesce difficile voltare gli occhi all'indietro...Io sono Marianna. Quella bambina non esiste più. Eppure è sempre lɑ come quella mattina di ottobre in cui giocava in mezza alla stanza di villa Ucrɑa..."[42]

Marianna bambina gioca sola, abbandonata ad una sconvolgente violenza da quel padre tanto amato. E' per marcare questa realtà psicologica che Signoretto è assente anche fisicamente dai primi quadri della commedia, popolati esclusivamente di donne: Marianna, la madre Maria, la serva Innocenza, la nonna Giuseppa. Apparirà non prima del terzo quadro, e immediatamente Marianna adulta commenta le scene cui lo spettatore assiste collocandole nella loro chiave autentica: *la fiducia infantile* di Marianna non corrisponde alla realtà dei sentimenti di Signoretto: "...Il signor padre adorato che prese fra le dita il cuore della figlia e lo fece ballare. Fu lui a dire siete nata sordomuta, figlia...il signor padre, nel suo grande amore per la figlia poteva mai mentire?"[43]

Dunque, nella commedia la caratterizzazione dei personaggi secondo il genere appare immediatamente, e quindi con

---

[42] Ivi, p. 345.
[43] Ivi, p. 349.

Nel passaggio dal romanzo alla commedia, anche la figura di Signoretto assume, come si è detto, contorni maggiormente definiti; tuttavia, se il personaggio diviene più credibile, si sfuma il mito paterno che domina con forza le pagine del romanzo. Per questo motivo anche lo svelamento del tradimento paterno assume nella commedia un impatto notevolmente inferiore. La ragione di questo significativo slittamento di significato deve essere ricercata nelle necessità di adattamento al genere teatrale che, come si è detto, spingono Dacia Maraini a rifocalizzare il punto di vista dell'intera vicenda: Signoretto non è visto nella commedia attraverso gli occhi adoranti della figlia bambina, o almeno non esclusivamente. Infatti, emerge immediatamente il contrasto fra l'immagine mitica che Marianna proietta sul padre e la realtà di un'umanità molto ridimensionata rispetto a quell'immagine. Si pensi all'episodio dell'esecuzione capitale, che apre il romanzo, ma non la commedia. Il romanzo inizia con la coppia Marianna- Signoretto, protagonista di un lungo e dettagliato pomeriggio che deve essere definito "inziatico" per la bambina, tanto da segnarne per sempre la memoria. Non cos ısarà per il padre, che sembra non rendersi conto dell'inopportunità dell'esperienza che impone alla figlia, preoccupato esclusivamente dell'handicap sociale che costituisce la sordità e non tanto dell'equilibrio psicologico della bambina, profondamente segnato con la sua complicità.

La protagonista nella commedia, invece, non è la coppia padre-figlia ma è da subito Marianna, o meglio, le due

sottovalutazione di quell'episodio, e, in ultima analisi, della marginalizzazione della donna, della sua riduzione a oggetto di consumo di una società maschile. L'approfondimento del carattere del personaggio del marito-zio, dunque, non modifica nella commedia il giudizio che l'autrice porta su di lui e sul sistema di prevaricazioni di cui è simbolo. Certamente ne fornisce un'importante contestualizzazione, che permette al personaggio un maggior grado di credibilità drammatica, che lo affranca parzialmente dall'archetipo uomo-male che domina altre commedie di Dacia Maraini, (prima fra tutte il *Don Juan)*.

Un altro personaggio maschile importante nella vicenda è certamente il padre Signoretto: figura centrale dell'infanzia e della giovinezza della protagonista che subirà poi, soprattutto nel romanzo, un profondo ridimensionamento. Marianna svelerà progressivamente la svagatezza, la debolezza, l'inettitudine alla vita, l'acritica accettazione di convenzioni e ingiustizie di questo padre. Signoretto risponde alla maschera dell'uomo incosciente, timido, accecato dall'ordine borghese, che ritorna costantemente nell'opera drammaturgica di Dacia Maraini. Anche nel *Don Juan* questo modello è incarnato dal padre della protagonista, Elvira, la cui figura anticipa quella del padre di Marianna: un padre tenero e amato, che in *Don Juan* tradisce i propri valori spirituali, come in *Marianna Ucrìa* tradirà la propria integrità e il rapporto con la figlia per conformismo, per adeguarsi all'ipocrisia della morale borghese quando costringerà Marianna a sposare lo zio.

Al contrario, il ricordo di Pietro è esplicito e teso. Il testo della Maraini evoca gli elementi di fondo del carattere del personaggio che emergeranno nel rapporto con la moglie: l'allucinata ansia di possesso, e la violenza: "...ha un buon odore di latte e di tabacco...comme sa mère...assomiglia alla mia capretta...parbleu, Monsieur, questa non me la toglierà nessuno, giuro su Dio...questa bambina è mia..."[40]

Se il duca Pietro appare, diversamente dal romanzo, un uomo capace d'amore, si tratta comunque di un amore brutale nato dalla solitudine e dall'abbandono. Un amore, per , non condannato ma anzi coperto e infine sancito da una società esclusivamente di uomini, cos ىcome emerge dai ricordi del fratello di Marianna, l'abate Carlo, che svelano, come accade nel romanzo, la verità sull'origine del mutismo della sorella: "...E' vero che parlava quando aveva cinque anni, forse sei...lo ricordo benissimo...E poi...quel sussurrare in famiglia, quel serrarsi di bocche atterrite...ma perché? Una sera si sono sentiti dei gridi da accapponare la pelle e poi...sى...Marianna con le gambe sporche di sangue fu portata via, s,ى trascinata dal padre e dal maggiordomo...strana l'assenza delle donne...il fatto è...s ىora mi ricordo mio dio...lo zio Pietro, quel capraio maledetto, come ho fatto a dimenticare? L'aveva assalita e lasciata mezza morta...Per amore, diceva lui, per amore sacro santo, che lui l'adorava quella bambina e se n'era "nisciuto pazzo"...come ho fatto a perdere la memoria cos?ى"[41]

Il tema della memoria è qui centrale. L'abate Carlo si chiede a più riprese: "come ho fatto a dimenticare"? Ma l'aver rimosso la tragedia della sorella, in un silenzio complice con gli altri uomini della famiglia, non è altro che il sintomo della

[40] **D. Maraini, *Marianna Ucrىa*, in *Fare teatro*, cit., pp. 358.**

[41] **Ivi, p. 380. Lo stesso passaggio si trova nel romanzo: D. Maraini, *Marianna Ucrىa*, cit., p. 190.**

frustrazione nei propri affetti e delle proprie ragioni. Dacia Maraini abbandona l'evocazione allusiva letta nelle pagine del romanzo giustificata anche dal momento particolare, la rievocazione postuma di un personaggio, degno quindi di toni smorzati, per servirsi di immagini dirette rese attraverso un linguaggio scarno fino alla violenza. Si veda, ad esempio, il passaggio che contiene la reazione alla scomparsa della capretta: l'autrice attribuisce a Pietro una decisione cosciente ed esplicita di punire la madre, ritenuta responsabile dei due abbandoni,della sorella Maria prima, della capretta poi, con l'odio e il *silenzio*: "...Vi odio tutti...L'avete uccisa voi, signora Madre, lo riconosco dal vostro silenzio...Ammettete! Giuro sulla testa di mia sorella Maria che non vi parler .più, mai più, neanche se mi chiamaste in punto di morte per chiedere perdono: non vi perdono..."[38]

Nasce da qui dunque l'incapacità del duca Pietro di costruire legami personali maturi. Dacia Maraini, infatti, ci dice che al momento di sposare Marianna è ormai in là con gli anni, e ancora scapolo. Dopo la sorella e l'amata capretta, solo Marianna bambina saprà riempire il suo vuoto. Emerge ancora una volta con chiarezza lo scarto di tono fra i due brani, del romanzo e del teatro.

Il racconto di Marianna è pacato e allusivo: "...Quando era nata la nipote Marianna era diventato ancora più assiduo di via Alloro ... Si era affezionato alla bambina che prendeva in braccio e coccolava come aveva fatto con la capretta anni prima"[39]

[38] D. Maraini, *Marianna Ucrìa*, in *Fare teatro*, cit., pp. 357-358.
[39] D. Maraini, *Marianna Ucrìa*, cit., p. 152.

E' il giudizio conclusivo della protagonista sull'umanita' del personaggio maschile, limitata e parziale rispetto all'universo femminile.[37] La morte le svela per la prima volta la fragilità umana del marito: e solo per questa ragione, Marianna è condotta ad osservarlo con inedita condiscendenza. Ma l'evocazione, il ricordo, non servono tanto alla collocazione della vicenda personale del duca Pietro, quanto alla volontà personale di Marianna di comprendere quale ruolo quell'uomo ha giocato nella sua propria esistenza. Tutti gli elementi del racconto sono ricondotti dalla protagonista a se stessa, e devono essere inseriti nel percorso solitario di autocoscienza che Marianna attraversa nelle pagine del romanzo.

Nella commedia, al contrario, come gli altri personaggi secondari, la figura del duca Pietro assume una propria autonomia drammaturgica, si arricchisce di sfumature inedite fino ad assumere una personalità indipendente dallo sguardo della protagonista. Infatti, Dacia Maraini affida immediatamente, nel primo atto, un lungo monologo al duca Pietro, in cui spiega direttamente, senza mediazioni, la propria solitudine infantile, l'attaccamento morboso alla sorella Maria, il dolore per la capretta fatta uccidere dalla madre, il rapace desiderio di possesso suscitato dalla nipote Marianna. Il tono è qui sensibilmente diverso rispetto a quello utilizzato nel romanzo per la descrizione dei medesimi avvenimenti. Pietro riporta le proprie sensazioni, il rovello di un sordo rancore, la

[36] Ivi, p. 152
[37] D. Maraini, *Marianna Ucrìa*, in *Fare teatro*, cit., pp. 360.

vita del marito. Durante l'infanzia, Pietro era stato profondamente legato alla sorella Maria (la madre di Marianna), la cui compagnia e affetto aveva sostituito, dopo la delusione del matrimonio di lei, attraverso il rapporto con una capra. Separato anche da questa e punito pubblicamente dalla madre, il carattere introverso e bizzarro di Pietro si era allora chiaramente rivelato: "...da quel giorno il paziente Pietro era diventato "reticu e strammu". Spariva per settimane e nessuno sapeva dove andasse. Oppure si chiudeva nella sua stanza e non lasciava entrare neanche la cameriera che andava a portargli il cibo. Con la madre non parlava anche se nel vederla si inchinava come era suo dovere...".[36]

La lunga digressione consacrata a chiarire (anche se non a giustificare) le motivazioni del personaggio, è affidata, come sempre avviene nel romanzo, al punto di vista esclusivo della protagonista femminile. Sia nei romanzi, sia nelle commedie di Dacia Maraini, come si e` detto sempre centrati sul personaggio femminile protagonista, ricorre la formula della descrizione-presentazione del personaggio maschile da parte della donna. Si veda, nella stessa trasposizione teatrale de *La lunga vita di Marianna Ucria*, la presentazione fatta da Marianna adulta del padre Signoretto: "Era cosi` mio padre: dolce, gentile, distratto, sempre di corsa verso l'ultimo amore. Poi era preso da qualche soprassalto di coscienza. Le donne lo perdonavano sempre. Le sue menzogne davano loro la voglia di baciarlo. Avrebbero continuato a baciarlo all'infinito".

marito zio. Era impossibile....Nonna Giulia raccontava che Pietro da piccolo era pignolo e suscettibile: attaccava brighe per un nonnulla e si divertiva a fare a pugni con chiunque...In famiglia era tenuto per uno stravagante. Parlava poco ed era attaccato morbosamente ai suoi vestiti che pretendeva di seta e di damasco, bordati d'oro", D. Maraini, *Marianna Ucria*, cit., p. 150-51

ereditano molti aspetti del mito di Don Giovanni cos ícome la Maraini lo interpreta nella sua commedia: rapaci ed istintivi, deboli ed irriflessivi, usano il sesso come prevaricazione e affermazione della propria superiorità di genere[34]. Il modello in questo senso è Pietro, il marito-zio di Marianna: incapace di rapportarsi alla moglie se non attraverso l'aggressione e lo stupro, non fa che ripetere forse l'unico gesto d'amore che conosce, e che gli ha concesso il "possesso" della nipote teneramente preferita dall'infanzia.

Nel romanzo, Pietro rimane a lungo una figura oscura e dalle ragioni incoerenti ed imperscrutabili. Marianna subisce attonita poi rassegnata questa presenza per lei incomprensibile. Solo dopo la morte, Dacia Maraini affida a Marianna una parziale riconsiderazione del personaggio, attraverso la contestualizzazione dei suoi comportamenti, la rievocazione di un'infanzia schiva e scontrosa. Questo processo di ricostruzione attribuisce al duca Pietro una propria umanità, seppure postuma. La morte ha creato una distanza, l'ha reso umano.

Marianna, lasciata sola con il corpo nudo del marito pronto per l'imbalsamazione, si scopre per la prima volta a "guardare" quel corpo, a cercare di comprendere quei tratti familiari ed estranei ad un tempo, attraverso la ricostruzione, tentata qui per la prima volta, della psicologia di Pietro[35]. In quest'intento, Marianna evoca le tappe fondamentali della

---

[34] In *Don Juan*, il legame fra potere ed uso della sessualità è chiarito dal parallelo con la politica, la prima passione di Don Juan, che ora trae invece forza vitale dall'esercizio del proprio potere di prevaricazione attraverso la seduzione, che è sempre meno seduzione della parola (come invece avveniva nelle interpretazioni precedenti del mito; qui Don Giovanni conquista le donne spesso con un'unica frase: "Ma che begli occhi che hai, Maria") e si riduce ad uso della forza, come in Marianna Ucría :"Le conquiste di Don Juan vengono sempre seguite dalla sua fuga immediata...Ma come per i Don Giovanni dei secoli precedenti, anche questa fuga non è tanto ragionata quanto istintiva.", Ivi, p. 205.

[35] "...Quel corpo nudo abbandonato sulle lastre di pietra, pronto ad essere tagliato, svuotato, riempito di salnitro, le ispirava adesso un'improvvisa simpatia. O forse qualcosa di più, della pietà...Non l'aveva mai immaginato bambino, il signor

essere, per ovvi motivi di opportunità scenica, riportato integralmente: Dacia Maraini ne alterna il ritmo con la rappresentazione di scene a cui Marianna non assiste o con l'introduzione di dialoghi che non pu ,ascoltare. Gli esempi sono molteplici, e si possono reperire soprattutto nel secondo atto, dove tutti i personaggi sono ormai presenti.

I personaggi maschili che attraversano l'opera di Dacia Maraini sono per lo più modelli negativi fino ad essere proposti come una delle cause principali del male, o incarnazione stessa della malvagità, e in ogni modo assolutamente comprimari rispetto alle figure femminili: l'uomo incosciente, schiavo delle convenzioni borghesi. L'approfondimento psicologico della personalità maschile è di norma abbozzato e debole[32].

Significativa, nel percorso dell'autrice, è la ripresa del mito di Don Giovanni, immagine per eccellenza della prevaricazione maschile, che ha attirato l'attenzione di molte scrittrici femministe francesi ed americane. Anche Dacia Maraini, nel quadro del proprio impegno politico e intersessuale, ha dedicato a Don Giovanni una commedia, *Don Juan*, del 1976[33]. Le figure maschili di *La lunga vita di Marianna Ucria*

[32] Tanto che nella didascalia premessa a *Fede o della perversione matrimoniale* (1977) l'autrice afferma che tutti possono essere interpretati dallo stesso attore.

[33] Si veda, a questo proposito, la suggestiva analisi di A. FORTI-LEWIS, *Maschere, libretti e libertini: il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Roma, Bulzoni, 1992. Al "Don Giovanni femminista" è dedicato il capitolo X dello studio (pp. 197-208). Allontanandosi dalla lettura largamente condivisa dal mondo femminista, che vede Don Giovanni eroe positivo nella misura in cui rompe con l'ipocrisia linguistica dell'amore, Dacia Maraini si serve della leggenda in un discorso letterario di tipo autobiografico, accogliendo il punto di vista delle vittime di Don Giovanni, "le quali scelgono invece di farsi pagare linguisticamente il debito di verità dall'eroe", Ivi, p. 204.

un episodio singolo, scelto perché ritenuto dall'autrice "esemplificativo".

Come accade per molti episodi centrali nella vita di Marianna, il romanzo non racconta direttamente la scena della morte della madre, ma affida alla protagonista la ricostruzione a posteriori degli avvenimenti. Questa scelta narrativa si inserisce nel disegno globale del romanzo, centrato esclusivamente attorno al punto di vista della protagonista; gli episodi della sua vita rientrano nel racconto solo in quanto momenti significativi di un percorso di maturazione psicologica personale e singolare: "Da quando e' morta la signora madre... Marianna e' inquietata spesso da incubi e da risvegli cupi e tumultosi. Della signora madre le appaiono in dormiveglia dei particolari a cui non ha mai fatto attenzione, come se la vedesse ora per la prima volta...se n'era andata senza disturbare come aveva fatto in tutta la sua breve vita, talmente timorosa di essere considerata di troppo da mettersi in un canto da sola...".[31]

Cos ıavviene anche per la descrizione del rapporto Marianna- Signoretto; Marianna- marito zio Pietro; Marianna-figlie; Marianna- figlio, Marianna- Saro; ecc .Questi sono i rapporti centrali della narrazione: forniscono il tessuto stesso della vicenda. Ma se nel romanzo la loro elaborazione avviene essenzialmente attraverso le lunghe riflessioni della protagonista, nella commedia il monologo interiore non pu.

[30] D. Maraini, *Marianna Ucrıa*, in *Fare teatro*, cit., pp. 358-9.
[31] Cfr. D. Maraini, *Marianna Ucria*, pp. 56-58

dinamiche dei rapporti fra i personaggi. Ad esempio, nel primo atto, compare un dialogo che indica nella svagata superficialità del padre Signoretto la ragione dell'atteggiamento di dolente abbandono assunto nei confronti della vita da parte della madre di Marianna, Maria:

"...MARIA: Mi avete fatto inghiottire troppe pene...

SIGNORETTO: Invenzioni, fantasie! Avreste dovuto trovare un'occupazione...

MARIA: Non vi pare un'occupazione abbastanza faticosa l'attendervi?

SIGNORETTO: E' proprio quello che non dovevate fare...e ora perché impallidite cos ?ىScusatemi, non volevo ferirvi...spero di trovarvi meglio quando torno...

MARIA: Un momento, Signoretto! Venite qua, datemi un bacio, l'ultimo.

SIGNORETTO: Non cadiamo nei sentimentalismi, Maria. Torno fra un'ora. Cercate di stare bene!

MARIA: Signoretto!"[30]

Questa scena si chiude con la descrizione della morte della madre, fatta da Marianna adulta, osservatrice esterna della propria vita passata. Marianna bambina non è presente, non sa: nel romanzo, Marianna percepirà la realtà dei rapporti fra i genitori e della frustrazione materna solo molto più tardi, quando lei stessa adulta si dovrà confrontare con la medesima ipocrisia dei ruoli codificati. La percepirà attraverso la riflessione, che passa a teatro nella veste di rappresentazione di

risultato il carattere specifico del genere teatrale, che consente, rispetto al romanzo, uno spazio limitato alla speculazione concettuale, fondandosi, invece, sull'azione e sulla dinamica concreta dei personaggi. La verosimiglianza della rappresentazione dei personaggi, infatti, è presupposto indispensabile della credibilità dei dialoghi, che sono, come si è detto, l'elemento costitutivo del teatro di Dacia Marini.

Se questo è vero in generale, ancora più sensibile appare nel confronto fra la versione narrativa de *La lunga vita di Marianna Ucrѡa* e la sua trasposizione teatrale. Se il loro numero risulta sostanziaimente invariato (fra le figure principali, scompaiono quasi del tutto solo i fratelli di Marianna), i personaggi nella commedia assumono vita propria: non sono più espressione esclusiva dal punto di vista della protagonista, che, nel romanzo, filtra la realtà attraverso l'unico canale a sua disposizione, la scrittura. Nel romanzo il lettore osserva, come Marianna, una realtà silenziosa, che si materializza in parole e dialoghi per il tramite esclusivo della scrittura. Nella commedia, invece, lo spettatore conosce, della vicenda, elementi che non possono che sfuggire alla protagonista: non solo ci .che è "scritto", da o per Marianna, ma anche ci .che è "parlato", e dunque vissuto dagli altri personaggi. Nella trasposizione teatrale i personaggi secondari risultano molto meglio definiti rispetto a quanto avviene nel romanzo. Interi episodi, certamente sconosciuti (seppur intuiti nella sostanza) a Marianna protagonista del romanzo, vengono inseriti da Dacia Maraini nella commedia per illustrare le

essenziale e costitutivo. L'intreccio e la narrazione, infatti, sono focalizzati sul tentativo di definizione dell'identità femminile, oggetto di interrogazione, in fondo, del complesso dell'opera di Dacia Maraini. Come si è detto, la scrittura di quest'autrice, anche nell'orizzonte militante del femminismo, è "scrittura al femminile", nel senso che risponde all'esigenza primaria di espressione delle esigenze delle donne, ma in stretto contatto con la realtà universale del vissuto umano[29].

Anche qui è il personaggio-donna ad avere sempre il sopravvento. Più accuratamente descritto, e presentato attraverso caratteri più chiaramente delineati rispetto ai personaggi maschili, i personaggi femminili di Dacia Maraini segnano il processo di maturazione drammaturgica del linguaggio dell'autrice.

In una prima fase, identificabile con la produzione degli anni Sessanta e Settanta, l'autrice impone un ruolo specifico al proprio personaggio nell'intento di rappresentare temi e problemi dell'ideologia femminista. Si continua alla ricerca dell'equilibrio dei personaggi fra questione propagandistica, che esaspera la bipolarità femminile-maschile, e autonomia drammatica. Percorso che corre parallelo, nei tempi e nei temi, all'analoga evoluzione dell'opera narrativa della Maraini. Ma è necessario rilevare come i miti misogini e pregiudizi della società patriarcale risultino, in generale, meno aggressivamente drammatizzati nella produzione teatrale. Concorre a questo

sono tutti "opere aperte": il destino dei personaggi e delle vicende narrate non costituisce mai la conclusione, che rimane così in sospeso.

[29] "Si può raccontare solo quello che si conosce, che si conosce dal di dentro", N. GINZBURG, in P. DI TOMMASO, *La Letteratura Italiana. I Contemporanei*, 1968, p. 819.

andr ,all'inferno per la superbia che mi sono data e che ti ho dato..."[26]. La scrittura sarà per la nipote strumento di indipendenza; le fornirà l'accesso alla conoscenza, alla cultura, e, quindi, alla progressiva acquisizione della coscienza di se stessa. Infatti, il padre Signoretto, esasperato dal rifiuto della figlia di sottomettersi al matrimonio con lo zio, ricorda alla moglie: "...Vostra figlia non parla, scrive. Ricordatelo, ha messo su sapienza e con quella pure le arie: voglio, non voglio...era meglio se rimaneva zotica!"[27]

I personaggi sono l'elemento portatore fondamentale dell'opera di Dacia Maraini. Nella narrativa come nel teatro, i personaggi sono al centro dell'azione: l'intreccio, sulla scena come nel romanzo, si costruisce essenzialmente attraverso i dialoghi[28]. La scrittura di Dacia Maraini è descrittiva: l'azione lascia il posto alla parola, la riflessione singolare dei personaggi all'intreccio delle voci. A teatro questa caratteristica risulta ancora più marcata: la centralità del personaggio è sottolineata dal ruolo del monologo, momento di costruzione del senso stesso della vicenda, che prevale per importanza sul contenuto dei dialoghi. I personaggi pero' non solo occupano il centro dell'azione ma ne rappresentano anche il contenuto

---

[26] Ivi, p. 354.

[27] D. Maraini, *Marianna Ucria*, in *Fare teatro*, cit., p. 356

[28] Cfr., a questo proposito., l'analisi di M. JEULAND- MEYNAUD, *L'Œuvre narrative de Dacia Maraini : polémique ou littérature ?*, in Centre Aixois de recherches italiennes (cur.), *Les femmes écrivaines en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Publications de l'Université de Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, 1993, pp. 216-219. L'autrice mette in luce un aspetto importante del procedimento della creazione letteraria di Dacia Maraini che conferisce centralità al ruolo dei personaggi nella narrazione, sia romanzesca, sia teatrale: il tempo della narrazione, sempre al presente, fa coincidere il ritmo della protagonista e quello del lettore-spettatore. Il senso dell'azione si costruisce progressivamente, senza anticipazioni né svelamenti, tanto che i romanzi e le commedie di Dacia Maraini

semianalfabeta...si pu ,dire che ha imparato a scrivere per entrarci' nna cocuzza della nipote mutola"[24], e a quell'iniziazione alla scrittura considerata "rivoluzionaria" per una dama siciliana del XVIII secolo. Dacia Maraini ci presenta Marianna a tredici anni, nel V capitolo del romanzo, che legge e scrive: la madre le comunicherà con un biglietto la decisione di darla in sposa allo zio, e allo stesso modo Marianna cercherà disperatamente di rifiutare quel destino. Solo nel XIX capitolo, Marianna consegna ad un ricordo la ricostruzione di quei primi passi nel mondo delle parole, dovuti all'ostinato affetto della nonna.

Nella commedia, al contrario, Dacia Maraini anticipa l'episodio al secondo quadro del primo atto, attribuendogli, cos ,ى un rilievo essenziale. Inoltre, come si è visto a proposito di altre tematiche, nel passaggio alla scena i riferimenti si fanno più precisi e circostanziati: è la voce di Marianna adulta che riconosce il ruolo determinante di quella prima educazione: "...Pensavo che non sarei mai riuscita a decifrare quelle parole vermicolose piantate l ىcome mosche trafitte, nero su bianco...E invece ci sono riuscita. Ovvero è lei che ci è riuscita a furia di insistere...quei segni neri, indecifrabili sono diventati il mio pane...un pane sporco d'inchiostro..."[25] E' la stessa nonna Giuseppa, poi, che attribuisce a quegli sforzi un carattere "rivoluzionario": "...oramai sai leggere e scrivere e sono contenta, non sarai perduta nel deserto...da morta mi sa che

---

[24] Ivi, p. 111.
[25] D. Maraini, *Marianna Ucrىa*, in *Fare teatro*, cit., p. 348.

altri personaggi sottolineano a più riprese la frustrazione di non riuscire a comunicare con Marianna. La sordità è un ostacolo fisico che si frappone fra Marianna e il mondo: chi desideri comunicare con lei deve piegarsi alla scrittura che è il codice, la chiave per raggiungere Marianna; chi voglia ascoltarla deve leggerla, perché Marianna comunica con il mondo solo attraverso la mediazione di carta, penna e inchiostro.

L'handicap di Marianna è vissuto, soprattutto nella famiglia d'origine, come una vergogna ed un castigo divino. Dice, infatti, Maria, frustrata dalle difficoltà di comunicazione con la figlia: "...cosa ho fatto per meritare una figlia cos?ى"[22]. Oppure la nonna Giuseppa: "...Tu ridi ma senza suono, devi soffiare; soffia, apri la bocca e manda un suono dalla gola, cos ,ىah, ah, ah...figghiuzza mia sei un disastro, non imparerai mai"[23]. Tuttavia, la nonna è la prima ad agire razionalmente; non si ostina, infatti, a rifiutare il mutismo della nipote, ma trova la via per superare quest'ostacolo: insegna a Marianna a leggere ed a scrivere, aprendole, cos ,ىla via della parola, e della conoscenza. Viene introdotto, cos ,ىun altro tema-chiave legato alla scrittura e alla comunicazione: il ruolo dell'educazione e della cultura.

Tuttavia, nonostante la centralità che assumono i riferimenti alla lettura e alla conoscenza, nella vita di Marianna, e` marginale lo spazio dedicato nel romanzo al ruolo della nonna Giuseppa che, "...come tante nobili del suo tempo era

[22] D. Maraini, *Marianna Ucrىa*, in *Fare teatro*, cit., p. 351.
[23] D. Maraini, *Marianna Ucrىa* ,cit., p. 113.

propriamente teatrale (l'avvicendamento delle voci narranti). Il linguaggio teatrale permette all'autrice di sottolineare visivamente i nodi della vicenda che ritiene essenziali: la svolta nella vita di Marianna, che nel romanzo è costruzione progressiva di parola e di riflessione, deve assumere sulla scena immediatezza e concretezza, attraverso la fisicità dei personaggi, le loro parole ma anche i movimenti, i gesti e la mimica degli interpreti.

Il teatro semplifica la trama degli episodi e delle riflessioni che, nel romanzo, conducono alla medesima evoluzione della trama, ma con un passo più lento e un tono più graduale ed allusivo. Lo spettatore assiste visivamente ad un'esperienza che al lettore viene suggerita attraverso una progressione di episodi, esperienze, stati d'animo, enormemente più vasta: nel romanzo, l'avvicinamento fra Marianna e Saro attraversa molti capitoli dal XXI al XXXVII, e l'evoluzione dei loro rapporti non si lega così strutturalmente come nella commedia al percorso di autocoscienza della protagonista, che è nel romanzo più vasto, complesso e tormentato. Basti pensare che la riflessione di Marianna a proposito della letteratura e del rapporto che intrattiene con la sfera emotiva è posto dall'autrice nel capitolo XXI, quando per la prima volta appare Saro. E le considerazioni di Marianna precedono quell'incontro, che è qui solo un episodio, seppur allusivo, nel percorso solitario della protagonista[21].

Per mettere in scena il silenzio di Marianna, Dacia Maraini sfrutta l'azione fisica della scrittura. Marianna è sordomuta, la scrittura è per lei strumento irrinunciabile di autonomia: ed e' per questa ragione che, non solo le pagine del romanzo, ma anche i dialoghi della commedia, sono strutturati attorno all'atto stesso dello scrivere.

La scrittura è l'unica via di cui Marianna dispone per superare gli ostacoli posti dal proprio handicap. Viceversa, gli

[21] D. Maraini, *Marianna Ucrìa* ,cit., pp. 123-129.

sintetica, cos ùcom'era stata concepita per il romanzo[18]: Marianna si interroga sulle sue letture, sul ruolo che hanno avuto nella sua vita rimpiazzando le passioni che non ha mai provato, preservandola dall'amore che non ha mai incontrato. La letteratura offre il privilegio di vivere l'amore "in rappresentazione", e cioè privo delle contaminazioni "volgari" della corporeità: "...Uscire da un libro è come uscire dal meglio di sé...passare dagli archi soffici e ariosi della mente alle goffaggini di un corpo accattone in cerca di qualcosa che comunque è una resa..."[19]

Marianna, dunque, sembra dichiarare la superiorità dell'amore incontrato sulle pagine, non complicato dalla passione. Ma il tono del monologo è dubitativo: come spesso accade, Marianna ricerca dentro di sé una verità non scontata; avvertiamo il rovello interiore di chi discute le proprie certezze, insegue, al di là delle sovrastrutture sociali e dei ruoli precostituiti, la propria autenticità identitaria: "...E se fosse una maschera indegna? se fosse il mio solo uno spiare i respiri degli altri, un rubare ci .che non mi appartiene? non è una caricatura un poco penosa? Un imbroglio, una finzione?"[20]

L'esempio citato chiarisce come, nel passaggio alla commedia, i momenti centrali della trama, che coincidono con le fasi salienti della maturazione della protagonista, assumano assoluto rilievo attraverso la composizione dell'acme psicologico (la dichiarazione d'amore di Saro) con l'elemento più

[18] D. Maraini, *Marianna Ucrìa*, cit., 123-125.
[19] D. Maraini, *Marianna Ucrìa*, in *Fare teatro*, cit., p. 367. Il brano citato è la trascrizione integrale di un corrispondente passaggio nel romanzo: D. Maraini, *Marianna Ucrìa* ,cit., p. 125.
[20] D. Maraini, *Marianna Ucrìa*, in *Fare teatro*, cit., p. 367.

Dacia Maraini propone, attraverso la sua protagonista, alcune questioni essenziali che percorrono l'insieme della sua opera: quale ruolo pu .assumere la letteratura, e la cultura più in generale, nella battaglia della donna per modificare ruoli e convenzioni sociali? Quale è la funzione di questi fattori nell'imprescindibile percorso di autocoscienza e di autodeterminazione? Le riflessioni di Marianna compongono cos ῳun metatesto sulla letteratura, sulle possibilità effettive di questo strumento nei destini della causa femminile. Dacia Maraini pone in relazione diretta i destini della protagonista, il suo processo di maturazione con il percorso di emancipazione della donna nella società; suggerisce gli strumenti di questo percorso parallelo e, soprattutto, ne dispone le priorità.

Nel passaggio succitato, infatti, l'autrice risponde, insieme, alle questioni poste da Marianna in apertura del secondo atto e ad un interrogativo più vasto che abbraccia il destino generale della donna: "ho aspettato per secoli due parole come quelle e quando sono arrivate mi hanno messo il terrore...". Non è solo Marianna ad essere terrorizzata dall'amore di Saro, ma ogni donna posta di fronte ai suoi desideri più profondi. Questo momento di passaggio non rende evidente solo il percorso singolare del personaggio-Marianna, ma propone, al contrario, l'emancipazione progressiva della donna, che si compie attraverso la presa di coscienza del proprio corpo e delle sue esigenze.

Lo stesso secondo atto si apre con una riflessione della protagonista su questo tema, ripresa, seppur in una versione

senza, tuttavia, ridurre l'argomento a pura cronaca biografica. Infatti, nella commedia come nel romanzo, lo spazio maggiore è certamente dedicato agli anni adulti di Marianna, durante i quali si consuma la maturazione psicologica e sentimentale del personaggio. Nella versione teatrale, l'avvicendamento fra le voci narranti, il momento di passaggio all'età adulta, è segnato da un episodio preciso, quando per la prima volta Saro scrive a Marianna ed esprime il proprio amore verso di lei: "...MARIANNA: Vi amo, ha scritto sul foglio lo sfacciato!... quelle due piccole parole, Marianna mia, da quanto tempo le aspettavate... Non le avevate mai lette su un biglietto diretto a voi... Eccola l ىla mia sorella maggiore... me stessa carica di anni che legge il biglietto di Saro e non sa se rallegrarsi o indignarsi... Non lo sa come non lo ho mai saputo io... ho aspettato per secoli due parole come quelle e quando sono arrivate mi hanno messo il terrore... non mi è servito di essere giovane [...] il mio corpo era morto, morto e sepolto... solo ora, nel mio futuro, fra quelle braccia appesantite, su quelle braccia rovinate, si posano due parole sospirate... VI AMO... ha scritto lo screanzato... ma che gioia mi dà quella malcreanza!"[17]

Il passo citato ha un'importanza centrale nello sviluppo psicologico di Marianna; ed è per sottolineare questo momento che l'autrice inserisce proprio qui l'avvicendarsi fisico delle due protagoniste sulla scena. D'altra parte il tema del corpo, fondamentale, come si è detto, nella poetica marainiana, emerge come terreno di progressiva autocoscienza della protagonista: Marianna è sempre più cosciente della propria sensualità, e compie qui il primo passo verso il risveglio alla vita e ai sensi.

---

[17] Ivi, pp. 373-4.

alle tre età della protagonista: Marianna bambina, giovane, adulta. Nel primo atto è Marianna adulta a raccontare Marianna bambina, poi giovane sposa. Nel secondo atto, Marianna adulta, che in una prima parte continua ad osservare il proprio passato, cede il passo poi a Marianna giovane, che commenta la propria vita di donna adulta.

D'altro canto, l'avvicendamento delle tre voci narranti non risponde esclusivamente alla necessità di eludere il problema pratico imposto dal mutismo della protagonista. Anche nel romanzo, netta è la distinzione fra le "tre età" di Marianna: Marianna bambina è la protagonista dei primi sei capitoli (dell'età di sette anni nei capitoli dall'I al IV, che contengono l'episodio dell'impiccagione; di tredici anni nel V e VI capitolo, che raccontano il pomeriggio in cui la madre le annuncia la decisione di volerla dare in sposa allo zio); nel VII capitolo Marianna è già in attesa del terzo figlio: fino al capitolo XIV Dacia Mariani ci presenta Marianna giovane donna e soprattutto madre, i suoi rapporti con il padre, i fratelli, il marito e i figli piccoli; nel XV capitolo Marianna si aggira per le stanze vuote dei figli, ormai sposati o in convento; quindi, fino al capitolo XLIII, che chiude il romanzo, l'autrice narra senza interruzioni le vicende di Marianna adulta.

Dunque, ad essere riproposta a teatro attraverso l'avvicendarsi delle tre protagoniste colte in età differenti è la struttura "per quadri" della versione narrativa, che permette all'autrice di organizzare il racconto del percorso di vita della protagonista; di fornire la percezione dello scorrere del tempo,

silenzio e` un'acqua morta nel corpo della bambina che da poco ha compiuto i sette anni..."

Il silenzio è reso da subito attraverso la metafora della distanza fisica; trasposto dal piano della percezione sonora, sconosciuto a Marianna, a quello della percezione visiva. I personaggi, specie quelli maschili, assumono il silenzio di Marianna come un ostacolo insuperabile e sottolineano la questione della comunicazione: parlare con Marianna è come parlare al vento, parlare ad un muro o parlare a se stessi. Ad esempio, il marito-zio Pietro: "...Marianna! Ma è come parlare ai muri..."[14] Oppure il padre Signoretto: "...io proprio non capisco perché non dovete parlare...la bocca ce l'avete pure rotondetta e graziosa, Marianna mia, mi volete guardare?...niente, niente di niente...come parlare al vento...e la nonna Giuseppa che pretende di insegnarvi a scrivere..."[15]. O altrove: "...E' consapevole che la figlia non sente ma continua a parlare, come a se stesso...Certe volte mi sembra che mi intendo meglio con te che sei sorda che con i tuoi fratelli che ci sentono benissimo..."[16]

Nella commedia la trasposizione del silenzio della protagonista a teatro richiede l'impiego di alcuni espedienti tecnici. Per drammatizzare il silenzio di Marianna, Dacia Maraini deve, in primo luogo, dare voce ai suoi pensieri. Introduce per questo sulla scena tre personaggi corrispondenti

D. Maraini, *Marianna Ucrsa*, in *Fare teatro*, cit., p. 349.
[14] D. Maraini, *Marianna Ucrsa*, in *Fare teatro*, cit., p. 361.
[15] Ivi, p. 349.
[16] Ivi, p. 359-60.

la guidano sono di polvere, di escrementi di topo, di cera vecchia, di uva messa ad asciugare, di legno marcio, di vasi di notte, di acqua di rose e di cenere."[10]

Inoltre, per rendere piu' chiaro il particolare punto di vista percettivo della protagonista, l'autrice si serve della continua riflessione personale di Marianna, che è l'unica voce narrante del romanzo. Marianna è la protagonista di un percorso inziatico fondato sulla riflessione, il suo handicap assume il senso fortemente simbolico di strumento di osservazione a distanza e quindi di comprensione del mondo[11]. E' l'elemento concettuale, dunque, che nel romanzo assume il rilievo centrale: basti pensare alle lunghe digressioni dedicate alle letture di Marianna, e alle considerazioni che quelle letture suscitano, collocate dall'autrice nei capitoli-cerniera del romanzo, quelli che segnano una svolta nella vicenda intellettuale ed emotiva della protagonista[12].

Si veda, ad esempio, la presentazione stessa del silenzio di Marianna, contenuta nella pagina che apre il romanzo: "...La bambina segue nello specchio il padre che, chino, si aggiusta le calze bianche sui polpacci. La bocca è in movimento ma il suono delle parole non la raggiunge, si perde prima di arrivare alle sue orecchie quasi che la distanza visibile che li separa fosse solo un inciampo dell'occhio. Sembrano vicini ma sono lontani mille miglia..."[13] Si veda il passaggio corrispondente della commedia: "...Sembrano vicini ma sono lontani mille miglia. Il

---

[10] D. Maraini, *Marianna Ucrìa* ,cit., p. 59.
[11] M. JEULAND- MEYNAUD, *L'Œuvre narrative de Dacia Maraini*, cit., pp. 224-26.
[12] Si veda, ad esempio, il cap. XVIII, nel quale l'autrice presenta le reazioni di Marianna alla lettura di alcuni passaggi di David Hume: "Il ragionamento si fa strada fra i sentieri scompigliati della mente della duchessa disabituata a pensare secondo un ordine preciso, radicale. Deve rileggere due volte per entrare nel ritmo di questa prorompente intelligenza, così diversa dalle intelligenze che l'hanno tirata su", D. Maraini, *Marianna Ucrìa* ,cit., p. 104.
[13] D. Maraini, *Marianna Ucrìa* ,cit., p. 7.

convenzione, Dacia Maraini critica duramente i falsi ideali legati all'apparenza e al ruolo sociale. E' in tale contesto che s'instaura quell'atmosfera d'incomunicabilita' e di indifferenza, che e' l'elemento erosivo della struttura stessa delle relazioni umane. Nelle opere di Dacia Maraini questo sentimento deve essere ricondotto all'intolleranza e al rifiuto di accettarsi a vicenda, fatto che genera un clima di continue e reciproche accuse.

Il silenzio e' dunque un meccanismo ideale di autodifesa per sottrarre la propria alterità alla strumentalizzazione della società maschilista, non è una mancanza o una forma di passivita' ma è la resistenza della parola stessa.[8] Ne "*La Lunga vita di Marianna Ucrìa*", l'autrice si serve di una voce narrante che racconta la vicenda della protagonista in terza persona ma che conosce ogni pensiero del personaggio e ne adotta il punto di vista. Questa focalizzazione interna su un personaggio sordo e muto conduce l'autrice a servirsi di un linguaggio che esclude del tutto ogni riferimento uditivo, e per questo investe di una profonda carica suggestiva i riferimenti visivi, olfattivi e tattili. Di questo linguaggio,[9] scegliamo un esempio fra i molti possibili: "...Non ha portato la candela con sé; il naso basta a guidarla fra corridoi, scale, strettoie, cunicoli, ripostigli, bugigattoli, rampe improvvise e scalini traditori. Gli odori che

[8] Cfr, a questo proposito, E. CIAMBELLOTTI, *Il femminismo vissuto di Dacia Maraini*, cit. p. 784.

[9] M. JEULAND- MEYNAUD, *L'Œuvre narrative de Dacia Maraini : polémique ou littérature ?*, in Centre Aixois de recherches italiennes (cur.), *Les femmes écrivaines en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Publications de l'Université de Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, 1993, p. 220.

autonome dall'universo maschile; la serva Fila, sorella di Saro a lui morbosamente legata, fino al punto di tentare l'assassinio della cognata. Il chiarimento dei rapporti con i personaggi maschili contribuisce alla definitiva affermazione della personalità di Marianna la quale scopre dal fratello che la causa della sua sordità è una violenza subita dallo zio, e futuro marito, Pietro, nei primi anni dell'infanzia, sempre coperta dal padre amatissimo Signoretto (e invece ignorata dalla madre), il quale consumera' definitivamente il tradimento della figlia lasciandosi andare alle regole della societa' e dandola in sposa proprio al cognato. Marianna decide quindi, forte dell'esito di un lungo percorso di autocoscienza, di liberarsi anche dell'ultimo legame costrittivo, l'amore per Saro, e di iniziare una vita in piena autonomia. Parte alla volta di Napoli, poi di Roma, con la sola compagnia di Fila. Il romanzo si chiude con una riflessione di Marianna che, seduta sulle rive del Tevere, è tentata dall'ipotesi del suicidio come soluzione al dilemma che da un lato la opprime con la nostalgia di Palermo e degli abbracci di Saro e dall'altro la spinge ad un nuovo viaggio, sempre più lontano dalle convenzioni e dal rispetto dei ruoli codificati. Con la seconda delle ipotesi, Marianna sceglierà ancora una volta se stessa.

Ritorna qui uno dei temi centrali dell'opera di Dacia Maraini: l'incomunicabilita'. La distanza che impedisce la comprensione reciproca fra i personaggi e' resa concretamente attraverso l'handicap di Marianna. Poiche' i rapporti interpersonali sono per lo piu' dettati dalla consuetudine e dalla

anni"[7], condotta dal padre Signoretto ad assistere ad un'esecuzione capitale, nella speranza che la forte emozione possa liberarla dalla sordità. Nel quadro successivo Marianna è adolescente; dipinge i fratelli nel giardino della villa paterna di Bagheria, quando la madre, Maria, le impone il fidanzamento con l'anziano zio Pietro. Invano Marianna si ribella e, giovane sposa, subisce le violenze sessuali del "signor marito zio" e le continue gravidanze, nell'attesa della nascita dell'erede maschio, Mariano, che finalmente arrivadopo le tre figlie femmine Giuseppa, Manina e Felice. Da questo momento, libera ormai dal ricatto della discendenza, Marianna matura il coraggio per rifiutare le violenze del marito, e approfondisce un percorso di crescita emotiva e di progressiva assunzione della consapevolezza di sé. Attraversa, quindi, alcuni eventi dolorosi: la morte dell'ultimo figlio, Signoretto, seguita a breve distanza dalla scomparsa del padre. D'altra parte, diventati i figli ormai grandi, dopo la morte del marito Marianna si dedica alla conduzione degli affari familiari e alla propria passione per la lettura: ed e` in quel periodo della sua vita che irrompe inaspettato l'amore per un giovane servo, Saro, dapprima rifiutato per convenzione e per timore. Marianna vive, infine, grazie al rapporto con Saro, la definitiva presa di coscienza del proprio corpo e della propria identità femminile. Sono coinvolte in quest'evoluzione della protagonista le altre figure femminili del romanzo: la madre, con la quale Marianna vivrà una riconciliazione postuma; le figlie, sempre più solidali e

[7] **D. Maraini, *Marianna Ucrùa* ,cit., p. 10.**

non si sente niente. Siamo immersi nel silenzio di Marianna. Marianna li guarda stupiti senza capire. Poi si alza e si avvicina alla figlia Felice. La scuote come per farsi spiegare cosa è successo, ma tutti hanno troppo da fare per spiegare. Marianna prende carta e penna e corre da uno e dall'altro perché scrivano. Finalmente Manina prende la penna e scrive. Appena Marianna legge il foglio si rompe l'incanto e si tornano a sentire le voci"[6]

Questa didascalia, che è molto più densa di una semplice indicazione scenica, è collocata in un momento centrale dello svolgimento della trama, e illustra il senso stesso del passaggio della *Lunga vita di Marianna Ucrìa* dalla scrittura narrativa alla drammatizzazione. Svela la sostanza, tecnica e creativa ad un tempo, dell'operazione compiuta da Dacia Maraini: mettere in scena la vicenda umana di un personaggio sordo e muto, così come il personaggio stesso la percepisce e la racconta.

L'intreccio rimane sostanzialmente invariato dal romanzo alla commedia. Tuttavia, nel passaggio a teatro, Dacia Maraini muta l'ordine di presentazione di alcuni episodi ne sopprime altri. Queste modifiche rispondono essenzialmente alle esigenze di adattamento della vicenda ad un diverso genere letterario; solo in alcuni casi conducono ad un mutamento sensibile della struttura del racconto e ad una rielaborazione dei significati.

Marianna Ucrìa, di nobile famiglia palermitana, vive nella Sicilia della prima metà del Settecento. L'esordio della storia la presenta al lettore "bambina che da poco ha compiuto i sette

---

[6] **D. Maraini, *Marianna Ucrìa*, in *Fare teatro*, cit., pp. 383-4.**

scenografie e costumi che conservano volutamente la loro neutralità. Il lettore deve sentirsi coinvolto esclusivamente nella questione dibattuta dalla commedia. Viene stornato ogni elemento che possa considerarsi "verista", allo scopo che il lettore si senta immerso nella questione oggetto del dibattito.

L'autrice afferma che l'idea dell'ambientazione storica dell'opera nasce dall'incontro casuale, in una villa di Bagheria, con il ritratto di una propria antenata, la duchessa sordomuta Marianna Ucrша, rappresentata nell'atto di scrivere che le permetteva di comunicare e che allo stesso tempo corrispondeva all'epoca, ad un simbolo di emancipazione. Questo ritratto apre una "finestra" ideale sul passato della condizione femminile, immaginato dall'autrice con gli stessi caratteri di fondo della situazione attuale: stessi rapporti di sopraffazione, stessa carica di rabbia, rancore e furore che spinge la donna alla liberazione di se stessa e da tutto cio` che la opprime.

L'ambientazione storica è dunque paesaggio, "scenario": quest'aspetto è ancor più evidente nella trasposizione teatrale del romanzo che, nel 1991, Dacia Maraini compone per il Teatro Stabile di Catania[5]. L'analisi dei due testi permetterà di porre in evidenza, attraverso l'osservazione delle tecniche, dei linguaggi e degli espedienti di cui l'autrice si serve per adattare ad un diverso genere la propria opera, l'unità psicologica, tematica, più che storica, sulla base della quale Dacia Maraini costruisce la narrazione: " ...Tutti sono agitati, aprono le bocche come se urlassero ma

[5] D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrша*, in *Fare teatro (1966-2000)*, vol. II, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 345-395.

subject"[3], e in cui il corpo femminile diventa la fonte stessa dell'impulso creativo.

Ne *La lunga vita di Marianna Ucria*[4] Dacia Maraini inserisce il tema della liberazione psicologica della donna all'interno del panorama socio-culturale della Sicilia del XVIII secolo. La protagonista sordomuta, Marianna, tramite l'azione fisica dello "scrivere" descrive i problemi che ha dovuto affrontare: il tradimento del padre, le relazioni problematiche con la madre, i figli e il marito, il soggiogamento subito e la riduzione ad oggetto e, alla fine, la scoperta di se stessa e della propria sensualita`.

Nelle sue opere in generale, Dacia Maraini si muove con estrema libertà nel tempo come nello spazio. Le descrizioni temporali riconducono ad alcuni momenti caratterizzanti la storia dell'umanità, e l'inserimento della narrazione in un determinato periodo storico non è fine a se stesso ma è la base su cui Dacia Maraini costruisce il proprio mondo. Ne *La lunga vita di Marianna Ucria* non ci troviamo dunque nella dimensione propriamente storica con le sue atmosfere e i suoi costumi, ma siamo nel cosmo della donna, la donna di ogni tempo. La dimensione dello spazio rimane superflua e marginale nei confronti degli elementi drammatici; anche quando le indicazioni didascaliche diventano frequenti ci troviamo di fronte ad un deliberato straniamento dall'ambiente storico. Questo processo si realizza attraverso la proiezione di un determinato avvenimento in altre epoche anche grazie a

[3] La definizione è di C. LAZZARO-WEIS, *Dacia Maraini*, in R. RUSSEL (ed. by), *Italian women writers: a bio-bibliographical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 217.
[4] D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucria* ,Milano, Rizzoli, 1990.

La lunga vita di Marianna Ucria tra scrittura romanzesca e scrittura teatrale

La lunga vita di Marianna Ucria rientra nel panorama letterario italiano dove la scrittura al femminile rivendica il proprio ruolo attraverso il racconto biografico, l'analisi dei rapporti personali e familiari, la tecnica memoriale (il diario, la lettera) e l'utilizzo della prima persona. Queste scelte sono legate alla genesi della letteratura femminista italiana negli anni Settanta e Ottanta che, pur assumendo il quadro tematico generale della rivendicazione da parte della donna di una riconsiderazione dei ruoli sociali, si fa principalmente veicolo della denuncia dell'isolamento culturale e della repressione femminile in generale[1]. Per questa ragione la carica protestatoria del movimento femminista in Italia, anziché in temi specifici, si concretizza sul piano letterario in modi espressivi e schemi narrativi finalizzati ad un intento comune: l'indagine della condizione femminile al di là del ruolo e dei vincoli sociali[2].

Pur nell'ininterrotto impegno militante, dunque, l'opera di Dacia Maraini va inserita in questo quadro. La denuncia dell'oppressione della donna e dell'abuso del potere da parte dell'uomo nella società si traducono nella creazione di situazioni centrate attorno alla prospettiva femminile, in cui si muovono personaggi di donne che si pongono come "speaking-

[1] Cfr., a questo proposito, M. O. MAROTTI, (ed. by), *Italian Women writers from the Renaissance to the present: revising the canon*, University park, Pennsylvania State University Press, 1996.

[2] G. FERRONI, *Quindici anni di narrativa. Vitalità delle generazioni della prima parte del secolo: le scrittrici*, in N.BORSELLINO e L.FELICI (cur.), *Storia della Letteratura Italiana, Il Novecento, Scenari di fine secolo*, vol. I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 224-31

La lunga vita di Marianna Ucria tra scrittura romanzesca e scrittura teatrale

Dott. Ahmed El Maghraby

(ثلوج من المرمر) للكاتب محمد ديب (قصة الغياب)

د. / منيرة مصطفى(*)

ثلوج من المرمر (للكاتب محمد ديب) هي آخر روايات ثلاثيته المعروفة باسم (La trilogie nordique) تندرج تحت قيمة الغياب (Làbsence) ففي قصته (ثلوج من المرمر) يعاني الراوي من غياب زوجته الفنلندية بعد أن افترق عنها وعن ابنته الوحيدة، كما يعاني أيضاً من غياب هوية موحدة ينتمي إليها، تلك المعاناة تظهر بوضوح بل عمداً في هذه القصة حيث يعيش ذكرياته مع زوجته وابنته التي يتحدث إليها في بعض الأحيان كما لو كانت قريبة منه، فدائماً ما يختلط لديه الماضي والحاضر والمستقبل مما يعطيه الإحساس بالسعادة والحياة. هذه المعاناة وهذه الهوية المفقودة تظهران في شكل القصة ومضمونها، فعلى امتداد القصة نجد فراغاً كبيراً بين عناوين أبوابها الكثيرة التي لا يربط بينها أي نظام زمني أو منطقي وبين بداياتها، كما نجد فراغات أيضاً بين سطور النص، وهي تعبر عن الفراغ الذي يعيش فيه الراوي.

كما نجد أسماء أبطال القصة غير واضحة تماماً، كما لا نجد أي اسم لبلد عربي أو أجنبي، إنما فقط ما يشير إليها مثل "هنا وهناك"، أما على مستوى الكتابة فقد استعان الكاتب بأساليب النفي المختلفة (La négation) وذلك للتعبير عن الغياب والسلبية التي يشعر بهما فالأنا، والآخر يلتقيان ليصبحا الصوت الذي يعبر به عن ذاته، فالنص يصبح عنده سكوناً وكلمات، غياب وحضور، ونفي وتأكيد.

(*) أستاذ مساعد الأدب الفرنسي بقسم اللغة الفرنسية – كلية البنات – جامعة عين شمس.

3. GREVISSE :

Le bon usage. Douzième édition refondue par André Goosse. Duculot, 1988.

4. Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse. Librairie Larousse, 1982.

5. Le grand Robert de la langue française. De Paul Robert. Le Robert, 1986.

IV. Articles :

- ABDEL MÉGUID (Fatma) :
La négation dans "Un homme qui dort" de Perec. Les publications de la Librairie Franco-Égyptienne. Le Caire, 1986.
- ABDEL MONEIM (Nadia) :
L'extase matérielle de Le Clézio. Une topologie du "non-être". Approche syntaxico-sémantique. Les Amis du livre. Le Caire, 1997.

V. Colloque :

- Itinéraires et contacts de cultures. Volume 10. Littératures Maghrébines. Colloque Jacqueline Armand. Tome I. Éd. L'Harmattan, 1990.

VI. Dictionnaires :

1. BLOCH, H. et autres :
Grand dictionnaire de la psychologie. Larousse, 1991.
2. HOUSE :
Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne. Duculot, 3ème édition, 1994.

9. **GONTARD (Marc) :**

* Violence du texte. La littérature marocaine de langue française. Éd. L'Harmattan, 1981.
* Le Moi étrange. La littérature marocaine de langue française. Éd. L'Harmattan, 1993.

10. **GREIMAS (A.J.) :**

Sémantique structurale. Éd. P.U.F., 1986.

11. **KRISTENA (Heldner) :**

La portée de la négation. Éd. Stockholm,1981.

12. **MAINGEUNEAU (Dominique) :**

Syntaxe du français. Les fondamentaux. Éd. Hachette, 1994.

13. **NOIRAY (Jacques) :**

Littératures francophones. Le Maghreb. Éd. Bélin, 1996.

14. **RAVOUX RALLO (Élisabeth) :**

Méthodes de critique littéraire. Éd. Armand Colin. Paris, 1999.

15. **WEINRICH (Harald) :**

* Le temps. Le récit et le commentaire. (Traduit de l'Allemand par Michèle Lacoste), Éd. Du Seuil, 1973.
* Grammaire textuelle du français. (Traduit de l'Allemand par Dalgalian, G. et Malbert, D.), Éds. Didier / Hatier, 1989.

III. Ouvrages généraux :

1. **BARTHES (Roland) :**

- * Éléments de sémiologie, Éd. Du Seuil, 1964.
- * Le degré zéro de l' écriture, Éd. Du Seuil, 1972.

2. **BEGAG (Azouz) et CHAOUITE (Abdellatif) :**

Écarts d'identité, Éd. Du Seuil, 1990.

3. **BEN JELLOUN (Tahar) :**

Stratégies d'écriture, Éd. L'Harmattan, 1993.

4. **BOON (Charles) :**

Le Roman Algérien de langue française, Éd. L'Harmattan, 1985.

5. **COMBE (Dominique) :**

La pensée et le style, Éd. Universitaire, Paris, 1991.

6. **DUCROT (Oswald) :**

- * Dire et ne pas dire, Éd. Hermann, 1972.
- * Les mots du discours, Éd. Minuit, 1980.

7. **FREUD (Sigmund) :**

Introduction à la psychanalyse (traduit de l'allemand par Jean Kelevitch, S.,) Éd. Payot, 1922, 1961 pour la traduction française.

8. **GENETTE (GÉRARD) :**

Seuils, Éd. Seuil, 1987.

Bibliographie

I. La Trilogie Nordique de Mohammed Dib :

- Les terrasses d'Orsol. Éd. Sindbad, 1985.
- Le sommeil d'Ève, Éd. Sindbad, 1989.
- Neiges de marbre, Éd. Sindbad, 1990.

II. Ouvrages et articles consacrés à Mohammed Dib :

- **ADJIL (Bachir) :**

  Espace et écriture chez Mohammed Dib : La Trilogie Nordique, Éd. L'Harmattan, Awal, 1995.
- **AMRRA (Pierre) :**

  Mohammed Dib dans le siècle, dans "Chroniques", Autriche, Juin-Juillet, 2001.
- **KHADDA (Naget) :**

  André Gide et Mohammed Dib : un texte et son double, dans "BAAG U2", No.102, avril 1994.
- **TOSTAIN (F.) :**

  Les figures de l'ambivalence dans Les terrasses d'Orsol de Mohammed Dib, dans "Plurial", No.6, 1997.

parler : Que les mots puissent parler d'eux-mêmes, tenir leur propre langage, puisque :

> "***Celui qui dit, "je", et n'est plus qu'une voix,***
> ***ne survit qu'en cette voix***"(1)

comme le disent les dernières lignes du roman. La quête de soi, pour pallier à l'absence de l'être, à ce silence, à ce vide et à la négativité ne peut se réaliser donc qu'à travers et par la parole, la seule à l'aider à parvenir à l'unité de l'être et à être soi.

Il s'agit donc du retrait du moi pour ne devenir qu'une voix, le texte devient à la fois silence et parole, absence et présence, négation et affirmation.

---

(1) N.M., Op.Cit., p.216.

"Le narrateur a disparu, mais non sa voix ou peu importe, la voix qui dit "Je", qui se parle seule, se parle d'elle-même. Il a fondu dans sa voix" (1).

Et c'est cette voix, et seulement cette voix, "***qui parle et se parle***", qui peut sauver l'être de cette béance intérieure qui l'obsède, de cette absence et de cette négativité qui l'encerclent :

"Mais là où il n'y a plus de parole, qu'y a-t-il ? Ce n'est pas la vie qui est pleine de manques, de trous : C'est toi. Toi que tout et tout un chacun peut traverser [...]".

Non seulement le moi et le toi se confondent, mais ils fusionnent en vue d'un seul but : remédier à ces "manques" à ces "trous" de l'être pour que "tout et tout un chacun" cesse de le traverser pour se trouver et chercher à cette voix qui parle une identité qui la rend identifiable et identifiée (2).

Se sauver dans cette quête de soi et grâce à "cette voix", c'est-à-dire grâce à l'écriture, telle est la seule voie à suivre pour Dib(3). Peu importe ce que cette voix raconte, l'essentiel c'est

---

(1) N.M., Op.Cit., p.144.
(2) Idem.
(3) On peut notamment consulter, à propos du problème de l'identité les ouvrages suivants : Espace et Écriture chez Mohammed Dib de Bachir Adjil. Écarts d'identité d'Azouz Begag et d'Abdellatif Chaouite. Les Stratégies d'écriture de Tahar Ben Jelloun. Le Moi Étrange de Marc Goutard. Le Roman Algérien de langue française de Charles Bonn.

Or, celui qui dit "Je" ne peut point cesser de s'interroger et surtout de parler.

"*Celui qui dit "je" parle, ne fait que parler \ ... \ Il ne sait pas se taire*"(N.M., p.27).

Car, face à ce vide, face à cette négativité, face à ce déchirement et ce tourbillon noir où il se sent pris, l'être ne peut que se chercher à travers les mots, à travers le langage. Mais cette quête de soi n'est-elle point celle de Dib lui-même qui n'a jamais cessé de doubler son personnage "cet autre" dont le métier est également l'écriture :

"*On est là, soi et un autre. Je ne voudrais pas avoir à sortir [du miroir] : plutôt mourir, le miroir se briserait, il deviendrait mouroir. La vie se viderait d'elle-même*" (1).

Donc, cet "autre" n'est pas seulement ce double qu'on trouve chez nombre d'écrivains, mais c'est son double sans lequel il ne peut exister : "*le miroir se briserait, deviendrait mouroir*". Seul cet "autre" peut combler ce vide ressenti au fond de son être (2), car cette fusion des instances narratives est totale. D'ailleurs, Dib le reconnaît lui-même quand il écrit :

---

(1) N.M., Op.Cit., p.210.

(2) Ibid., pp.47,48. "Son désir [...] était celui d'une union, d'une jonction remontant au point de départ à partir d'un point de rencontre [...] un désir à vous changer en ombre errante jamais comblée et qui cherche partout. Une fatalité [...].

Signalons que ces substantifs constituent une topologie du "non être", du "néant", de "l'inexistence".

Presque toutes les formes de négation employées dans le texte de Dib, soit verbales, soit lexicales ou à connotation négative se trouvent ainsi liées au thème de l'absence. Ainsi absence et négativité se rejoignent.

Or, cette absence / négativité, qui sous-tend tout le roman et l'alimente, soit au niveau de la thématique, soit au niveau de l'écriture, peut-elle être uniquement liée au roman ?

*

* *

Il est évident que cette absence / négativité, surtout celle du "savoir" viennent élargir, comme nous l'avons déjà constaté, ce fossé et ce silence qui, non seulement séparent le narrateur / personnage des autres et du monde qui l'entoure, mais surtout le fossé qui l'habite et l'obsède.

En fait, s'il y a d'une part cette frontière et cette distance qui le séparent des autres, frontière qu'incarne la séparation matérielle dans l'espace (1), cette frontière demeure surtout celle qui sépare le savoir du non savoir, l'être du non-être.

---

(1) N.M., Op.Cit., p.170. Rappelons ces paroles déjà citées :
"Je cherche toujours une terre où placer ensemble mes deux pieds, ne pas en avoir un ici et l'autre là ; où allonger mon corps avec une pierre sur laquelle je puisse poser ma tête".
"Lyyl à un bout, ma mère à l'autre, là-bas dans son pays, moi entre les deux" (Ibid., p.25).

"*Le manque, au moment même où elle se répète, au moment où ce qui, revenu, passe sans passer*" (N.M., pp.51,52).

"*Les yeux absents*" (N.M., p.143).

"*... Personne ici, mais à côté, présence pétrie d'absence, obstinée d'absence. L'épouvante absence de la présence. La dévorante absence*" (N.M., p.172).

Et nous nous trouvons toujours en face d'un être fragile, impuissant, un être dépossédé, vide de tout désir d'être.

Un autre thème que dégage l'étude des termes à connotation ou à valeur négative est celle de l'angoisse. Ici peu de termes précis récurrents. Mais l'éventail de lexies constituant le champ lexical de l'angoisse comme sentiment ou comme objet ou source d'angoisse, est assez large : À titre d'exemple :

Peur (N.M., p.42), fuite (N.M., pp.53-75-96-104), abîme (N.M., p.54), gouffre (N.M., p.54), hostilité (N.M., p.61), reproche (N.M., p.61), colère (N.M., p.61), ténébrosité (N.M., p.61), hallucination (N.M., p.75), drame (N.M., p.82), labyrinthe (N.M., p.94), malheur (N.M., p.105), massacre (N.M., p.112), piège (N.M., p.124), dédain (N.M., p.124), menotte (N.M., p.132), honte (N.M., p.26), cercueil (N.M., p.19), deuil (N.M., p.17), fureur (N.M., p.66), désespoir (N.M., p.66), folie (N.M., p.66), inquiétude (N.M., p.62), prison (N.M., p.88).

Si "solitude", "silence" et "vide" sont associés, s'apparentent à cette association, les termes à connotations négatives : mort, noir.

"*Elle se meurt en cette minute*" (N.M., p.19).

"*Cette voix d'un bois mort*" (N.M., p.32).

"*Ont-ils rencontré ensemble l'ange et ensemble la mort leur a-t-elle blanchi le visage ?*" (N.M., p.32).

"*Aller mourir, puis reparaître et vivre, et encore mourir, et encore vivre*" (N.M., p.32).

"*J'étais noire. Me voici redevenue noire*" (N.M., p.32).

"*Les autres restent avec un trou noir à la place de la figure*" (N.M., p.38).

"*Le noir infatigable tapis roule sur leurs pas, les emporte, l'une et l'autre*" (N.M., p.52).

D'autres isotopies que dégage l'étude de termes sémantiquement négatifs ou à connotations négatives sont celles du manque et de l'absence tels :

"*Le courage de se taire lui manque*" (N.M., p.27).

Effet de ce vide dans lequel vit l'être, est l'isolement. "solitude" et "seul" sont les lexies les plus fréquentes de cette constellation constituant l'isotopie du vide.

> "*La solitude, le sommeil, le sourire préservés*" (N.M., p.25).
>
> "*Une solitude vierge, celle des lieux sauvages, qui contraint au silence*" (N.M., p.75).
>
> "*... s'ouvre en moi le même désert de solitude*" (N.M., p.149).
>
> "*Je fais le tour de la place, regarde tous ces visages déversés par dizaines, par centaines, plus étrangers qu'étranges, et moi seul par eux*" (N.M., p.177).

Assez significative est cette insistance sur l'isolement de l'être, sur cette "solitude" associée souvent au "silence", au "vide". Solitude installée autour de lui et où il s'engouffre lui-même. Solitude qu'il cherche et craint :

> "*Il n'y a même plus de sous, on ne se heurte qu'à du silence. L'empire du vide ; vous faisant face, la solitude dans sa blancheur arrêtée. Enchantement insoutenable de la mort*" (N.M., p.176).

"l'impossible", soit du "non-compris".

Plus importants et même plus intéressants sont les mots qui orientent l'affectivité dans un sens négatif tels, le vide, le silence, la solitude et le manque.

L'étude des lexies répertorisées a dégagé des dominants qui se groupent autour de certaines isotopies. La plus importante est celle du "vide" et ses équivalents. Le vide, c'est la vacuité de l'être et l'absence d'autrui, désert de l'âme. (***Le vide. Un vide qui vous vide*** (N.M., p.172)), (***l'empire du vide*** (N.M., p.174)). Il se rapporte à l'état du narrateur.

Le vide n'est pas seulement l'inanité, le néant, c'est aussi l'absence. Absence de voix humaine. Le silence qui s'installe en soi et autour de soi, le mutisme de l'être comme celui des objets (la suprême force : l'immobilité, le mutisme (N.M., p.96)). L'absence de ce moyen de communication et d'échange entre l'homme et ce qui l'entoure entre l'homme et sa conscience :

> "***Nous gardions le silence***" (N.M., p.83).
>
> "***Le silence, l'aube, la rosée, toute la nuit un oiseau chantera***" (N.M., p.14).
>
> "***Vous vivez ici dans une autre lumière, qui double la lumière du jour : C'est la lumière du silence. Ce silence, lui, engendre l'espace autour de vous***" (N.M., p.133).
>
> "***Roussia, grand-mère, moi, et Lyyl aussi, bien sûr, et le silence en plus***" (N.M., p.167).

la sémantique qui donne lieu à de différentes expressions de la négation. Ainsi, il peut dépendre de l'adjonction, à des verbes, à des adjectifs ou à des substantifs ; de certains préfixes négatifs ou privatifs comme : "de ..., a ... (au), in ... ou il ..., etc. Il s'agit de la négation préfixale.

Nous étudierons donc ici les termes utilisés par Dib qui présentent un préfixe négatif et qui par cette négativité même, imprègnent plus ou moins les séquences dont ils font partie.

Certes, il arrive parfois que l'opposition formelle entre adjectif substantif et son correspondant surtout en "in" n'implique pas une opposition sémantique nette, positif / négatif comme l'exemple habituellement donné : différent et indifférent. Ici le terme de l'opposition s'est lexicalisé dans une valeur différente de celle de son correspondant. Cependant, sa valeur sémantique demeure négative. La même remarque s'applique aux adjectifs potentiels en "able", "... ible" à valeur superlatif comme "inépuisable" ou "indicible" et qui sont toujours sémantiquement négatifs.

Nous avons rencontré 40 cas construits avec le préfixe négatif productif en français "in" et sa variante "im..." tels : Invisible, inconcevable, incapable, intraitable, introuvable, incurable, inconnue, indélectable, indestructible, inévitable, inébranlable, inexplicable, insondable, inaltérable, impossible, immobile, impavide, impatient, impuissance, impénétrable.

D'autres termes comportent le préfixe, "il", "ir", illimité, irrémédiable, irrésistible.

Ces adjectifs constituent un même champ sémantique soit de

Presque tous les cas que nous avons relevé se rapportent au thème de la mort, du vide, de l'illusion, du silence, de l'absence et par conséquent de l'inexistence.

D'autres formes de négation sont utilisées par Dib. Ce dernier ne se contente pas d'utiliser des modifieurs de négation mais il utilise d'autres formes. Nous avons ainsi par un jeu d'opposition ce qu'on appelle l'affirmation négative, c'est-à-dire l'affirmation d'un thème qui est aussitôt contredite, niée, soit par un système de simultanéité et d'équivalence (emploi de la conjonction de coordination "et" et "ou") soit par le recours à une suite chronologique.

"***Présente et absente***" (N.M., p.60).

"***Semblable et différent, semblable et différent***" (N.M., p.57).

"***La nuit et le jour***" (N.M., p.100).

"***Partir, rester***" (N.M., p.181).

"***Tout est pareil et tout semble avoir changé***" (N.M., p.33).

"***Là ou ailleurs***" (N.M., p.141).

"***Aller mourir, puis reparaître et vivre, et encore mourir et encore vivre***"(N.M., p.36).

Il est évident que cette forme d'affirmation négative relève de

Quant à la négation restreinte (ne ... que) qui se produit par l'effet conjugué d'un "ne" qui pose la "tenaille négative" et d'un "que" qui en restreint la portée en rejetant hors négation le déterminant du verbe immédiatement placé après (que). Il l'infirme au lieu de le confirmer.

Il est à noter que dans de nombreux cas, l'élément restrictif, exceptif ou limitatif qui est exclu est un élément à valeur négative.

"***Quand le dernier masque levé, ne reste que cet abîme***" (N.M., p.76).

"***Il n'y a même plus de sous, on ne se heurte qu'à du silence***" (N.M., p.174).

"***Les ombres n'ont que la nuit pour maison et en plein jour***" (N.M., p.38).

"***L'amour ne vous rapproche-t-il que d'une illusion ?*** " (N.M., p.48).

"***Il n'y a que le monde, le silence et les bruits***" (N.M., p.38).

"***Il n'y a que la mort pour vous figer ainsi quelqu'un***" (N.M., p.98).

"***Je ne suis que de passage***" (N.M., p.159).

"***Je n'envahis que du vide***" (N.M., p.185).

La négation "ne" utilisé seul, surtout avec le verbe avoir, semble traduire également la confusion de l'être, son écart ou son inexistence du monde où il se trouve.

"*On ne sait quelle découverte*" (N.M., p.99).

"*On ne sait quelle expression sur son visage*" (N.M., p.99).

"*On ne sait comment*" (N.M., p.62).

"*On ne sait pourquoi*" (N.M., p.97).

Quant à la négation "sans" avec substantif ou avec verbe, celle-ci nie, annule l'existence de tout fait, tout geste, tout objet, tout bruit. Et l'absence couvre ainsi tous les énoncés.

"*Lyyl sourit sans sourire [...] Elle sourit sans sourire*" (N.M., p.117).

"*Une mer sans sel*" (N.M., p.71).

"*Puis d'un geste irréfléchi, toujours sans un mot, elle me tend son petit bouquet*" (N.M., p.75).

"*C'est comme une chanson qui resterait sans voix juste [...]. Je reste à mon tour sans voix*" (N.M., p.39).

"*Nulle part où je suppose qu'elle est, où je cours la surprendre*" (N.M., p.111).

"*Pas trace de la perle, nulle part*" (N.M., p.88).

Ici, la négation "nulle part" accentue l'idée du vide ou de l'absence de ce qui peut être.

Il est évident que Dib recourt à toutes les formes de négation et qui sont les plus courantes. Outre celles que nous avons déjà traitées, nous rencontrons la négation "ni", "ne" seul, "sans", ou la négation restrictive avec joncteur "ne que".

La négation "ni" peut se trouver sous sa forme double ou même triple.

"*Ni ce désir ni un autre*" (N.M., p.60).

"*Ne sachant à la fin qui interroge ni où chercher la perle*" (N.M., p.90).

"*Ils (les yeux) ne sont ni bruns fumé, ni bruns d'ombre, ni bruns brûlé à en paraître noirs comme ils devraient l'être*" (N.M., p.210).

"*Ni elle, ni le temps qu'il fait, trop beau pour les mots, ni l'endroit, ni l'heure*" (N.M., p.185).

"*Je ne poursuis plus nos deux fantômes, celui de Lyyl allant avec le mien*" (N.M., p.184).

À la forme "ne ... jamais" et "ne ... plus" s'ajoute la forme négative "ne ... guère" qui revient à maintes reprises, excluant toute possibilité de récurrence d'un fait ou d'un acte passé :

"*Les griefs que nous nous adressons donnent un semblant de justification à ce qui n'en a guère besoin*" (N.M., p.105).

"*Elle montra les vitres et je n'eus guère besoin que Roussia me traduisit ses paroles*" (N.M., p.26).

"*Des détails il ne sait comment se taire, n'en a plus la force auxquels je ne me serais certainement guère arrêté si je m'étais trouvé dehors et non enfermé dans cet hôpital,*" (N.M., p.28).

En plus de la négation adverbiale de temps, nous avons dénombré 10 cas de négations adverbiales de position (nulle part).

"*Un désert, ils (les yeux) peuvent devenir un désert, c'est nulle part*" (N.M., p.45).

dont le contenu sémantique réside dans le fait que ce qui est nié a été effectivement auparavant, mais ne le sera plus. Il y a ainsi un parcours temporel et une négation de l'opération que recouvre "plus ou jamais", car il s'agit de l'arrêt de l'itération d'une situation ou d'une action, sa non-récurrence ; en d'autres termes, son absence après avoir été présent et son inexistence après avoir existé.

"***Elle ne m'amène plus Lyyl ; elle l'a fait, mais elle ne le fait plus***" (N.M., p.28).

"***Nous n'avons plus grand-chose à nous dire***" (N.M., p.96).

"***Je ne sais plus si je l'avais portée dans mes bras***" (N.M., p.119).

"***Je ne serai plus***" (N.M., p.77).

"***Je ne respire plus après que son cœur s'en va***" (N.M., p.39).

"***Le temps n'aura plus eu besoin de temps pour passer***" (N.M., p.25).

"***Vous ne savez plus où est le chemin, il n'y a plus de chemin***" (N.M., p.214).

Nombreux sont également les négations adverbiales de temps employées par le narrateur dans notre corpus. Nous avons relevé 60 occurrences avec le négatif lié (ne ... jamais). À titre d'exemple :

> "*Je ne sus jamais quoi et ne posai pas de question*" (N.M., p.83).
>
> "*Cette question, je ne lui ai jamais posée*" (N.M., p.118).
>
> "*C'est comme si je ne les avais jamais vues, jamais connues*" (N.M., p.44).
>
> "*Ils ne dorment jamais que d'un œil*" (N.M., p.40).
>
> "*Il n'y a jamais assez de bonnes occasions pour ça*" (N.M., p.33).
>
> "*Cette fille n'a jamais faim*" (N.M., p.46).
>
> "*Elle ne me connaîtra jamais, ne connaîtra jamais le bonheur que je suis*" (N.M., p.43).

"Jamais" projette ainsi la négation sur une durée indéterminée qu'elle soit passée ou future.

À côté du modificateur temporel (ne ... jamais), nous rencontrons 90 cas de négation des adverbes de séquence (ne ... plus)

Comme on peut le constater, la négation "rien" porte le plus souvent sur le contact du "Je" ou de l'autre avec ce qui l'entoure, que cela soit au niveau de la perception ou du savoir.

Cette même idée concernant l'impossibilité sous ses diverses formes revient avec l'ensemble vide non marqué aucun / aucune qui se trouve repris 20 fois dans N.M. et qui est le plus souvent formé de "ne" et de l'article sommaire aucun / aucune.

"*Aucun enfant ne fréquente l'école-garderie*" (N.M., p.95).

"*Aucun mot ne saurait le rendre*" (N.M., p.204).

"*Je n'en finirai avec aucune chose*" (N.M., p.182).

"*On ne me faisait aucun reproche*" (N.M., p.82).

"*Il n'y a aucun souçi à se faire*" (N.M., p.115).

"*Il ne manifeste aucun désir de se lever*" (N.M., p.60).

"*Aucune de ces pierres n'est quelconque*" (N.M., p.98).

"*Plus qu'à aucun autre moment*" (N.M., p.134).

impossible, impensable, vide même de toute existence et c'est la négation absolue et l'absence de toute possibilité d'être.

"*Rien ne sera plus comme avant*" (N.M., p.216).

"*Rien ne me retient ici*" (N.M., p.174).

"*Rien ne l'avait laissé prévoir*" (N.M., p.117).

"*Rien de moins sûr*" (N.M., p.69).

"*Je ne discerne rien, mais je réalise*" (N.M., p.102).

"*Elle ne dit rien*" (N.M., p.215).

"*Je puis dire voir alors que je ne vois rien*" (N.M., p.103).

"*Je n'ai rien compris*" (N.M., p.117).

"*Tu n'as rien vu du tout*" (N.M., p.124).

"*Je ne trouve rien à me dire*" (N.M., p.119).

"*Elle n'a rien à faire ailleurs*" (N.M., p.206).

"*Puis ... rien*" (N.M., p.173).

"*Ensuite, rien*" (N.M., p.29).

"*L'autre n'existe pas, ou soi-même on n'existe pas*" (N.M., p.210).

La négation "ne pas" porte ici sur une absence matérielle, en d'autres termes humaines. Toute présence humaine est dans ces cas rejetée, niée. Seul le vide demeure, en d'autres termes l'absence totale.

Quant à la négation zéro ou "l'ensemble vide", elle fait également son apparition dans le roman de Dib. L'élément négatif "personne" est relativement rare. Nous n'avons dénombré que 10 cas.

"*Lyyl va seule, elle ne veut donner la main à personne*" (N.M., p.13).

"*Personne donc à qui recourir*" (N.M., p.21).

"*Personne, le vide, un vide qui vous vide*" (N.M., p.172).

Comme on le sait, l'élément négatif "personne" exclut tout autre personne : C'est le vide qui règne. Ce même vide qui équivaut à la négation (personne) se trouve triplement confirmé dans le dernier exemple, le tout se fait absence, où tout semble sombrer dans un vide vertigineux.

Par ailleurs, Dib emploie 60 fois "l'ensemble vide" avec des choses (ne ... rien). En alliance avec "ne" ou seul, l'élément négatif "rien" infirme la possibilité du fait, de l'acte, de dire. Tout paraît être

"*Je fus un animal qui ne trouvait plus sa place sur terre, ne comprenait pas à quelle feu il avait été créé*" (N.M., p.132).

"*Mais je ne comprenais pas*" (N.M., p.130).

"*Ces conversations que je n'ai pas à comprendre*" (N.M., p.71).

Si l'incompréhension est parfois involontaire, elle est souvent aussi voulue et délibérée.

Nier savoir ou comprendre quelque chose, c'est rester dans l'ignorance, refus, conscient ou non, de tout savoir, de toute connaissance. Le tout reste opaque, obscur et on peut même se complaire dans cette opacité.

Dans un autre moment, c'est la présence de l'autre ou même l'absence de l'être qui est en cause.

"*Elle n'est pas là ; mais je raconte. Elle n'est pas là*" (N.M., p.201).

"*Elle n'y est pas*" (N.M., p.120).

"*Je ne la vois pas*" (N.M., p.40).

"*Je vis ici et je transpose déjà faits et gestes ailleurs, dans un avenir où Roussia n'est pas*" (N.M., p.48).

"*Je ne pourrai pas voir la chose*" (N.M., p.39).

Si le pouvoir est ainsi nié, c'est par conséquent l'impuissance du sujet parlant qui se trouve confirmée : l'être même du narrateur est ainsi mutilé.

Ce même thème de la mutilation se traduit par la récurrence de l'élément verbal nié : Je ne résiste pas.

"***Je ne résiste pas à la tentation d'en citer deux encore***" (N.M., p.187).

"***Je ne résiste pas***" (N.M., p.30).

"***Je ne résiste pas à l'envie d'ajouter***" (N.M., p.30).

"***L'illusion est telle que cesse l'illusion, qu'on s'y abandonne, on n'y résiste pas***" (N.M., p.159).

Dans d'autres cas de négation qui se présentent dans le roman de Dib, c'est une variante du verbe savoir que nous rencontrons :

"***Je ne comprends pas***" (N.M., p.116).

"***Je ne comprends pas***" (N.M., p.102).

"***Je n'ai pas à comprendre***" (N.M., p.71).

"*Quand on commence avec les reproches, on ne sait pas où cela finit*" (N.M., p.27).

"*Elle ne sait pas se taire*" (N.M., p.28).

"*Je ne sais pas de nous deux qui doit implorer le pardon de l'autre*" (N.M., p.105).

"*Je ne sais pas toujours à quelles questions*" (N.M., p.175).

"*Je ne sais pas de quoi il était composé*" (N.M., p.181).

"*Je ne sais pas ma fille*" (N.M., p.208).

C'est l'incertitude du narrateur ou absence de certitude concernant ses rapports avec le monde qui l'entoure qui est ainsi mise en lumière.

Dans d'autres moments, le savoir se double du pouvoir dans des cas de négation :

"*Je ne peux pas faire cette chose*" (N.M., p.44).

"*Je ne peux pas savoir à quel point je regrette*" (N.M., p.200).

"*Je ne peux pas savoir quoi*" (N.M., p.37).

"*Je ne peux pas prolonger davantage mon séjour chez Roussia*" (N.M., p.150).

d'autres cas où le "ne pas" accompagne le même élément verbal. Il est à souligner que, dans la plupart des cas, cet élément verbal nié se rapporte au savoir et à la connaissance.

À la page 187, nous lisons :

"***Elle ne sait pas***
que je suis moi

Elle fait tout comme moi
Et tu ne le sais pas

Elle te suit partout
Et elle n'existe pas"

Comme on peut le constater, le thème du savoir ou connaissance est intimement lié à celui de l'existence : le savoir et l'existence sont niés, leur réalité est mise en cause et par là-même, c'est l'absence du savoir et celle de l'existence qui sont mises en valeur.

La récurrence de la négation du savoir est frappante dans le texte de Dib :

"***Donc j'étais aux sanitaires et j'en reviens.***
Il est à peu près, je ne sais pas : une heure
de l'après-midi ?" (N.M., p.29).

"***Je ne sais pas***" (N.M., p.43).

"***On ne sait pas***" (N.M., p.44).

"***Roussia n'a pas changé***" (N.M., p.32).

"***Roussia ne partagera pas Lyyl***" (N.M., p.95).

"***Roussia ne me l'enverra pas, ne me la confiera pas***" (N.M., p.172).

"***Roussia n'en démord pas. Elle s'obstine à l'y emmener***" (N.M., p.96).

Elle souligne aussi la dureté de la grand-mère maternelle :

"***Elle ne rit pas, elle sourit***" (N.M., p.212)

La négation libre (ne pas) informe dans d'autres cas sur le rapport père-fille.

"***Elle n'ignore pas à quel degré, je l'aime***" (N.M., p.46)

Elle prend ici une valeur d'affirmation.

Une autre forme de négation / affirmation se trouve utilisée à la page 210 à propos de Lyyl :

"***Tu ne cesses pas de me considérer de ce regard calme*** (N.M., p.210).

Tu ne cesses pas = (tu continues).

Outre les exemples de cas communs où le morphème (ne pas) porte sur le verbe et sa sémantique niée, nous trouvons

La négation "pas" se répète quatre fois à la page 121. Ici le "pas" porte sur la présence d'un monde réel entourant sa fille Lyyl et surtout sur le non-être du père / narrateur dont la présence se trouve ainsi niée, occultée aux yeux de Lyyl :

> "***Pas moi [...] pas les objets autour, pas l'endroit où elle se trouve, pas moi si près que je sois d'elle***" (N.M., p.121)

En passant aux morphèmes de négation liés, nous avons pu déceler 400 cas de négation simple dans le texte de Dib. Comme on le sait, la négation simple est considérée comme la forme négative la plus fréquente du français. Nous n'analyserons que quelques cas assez spécifiques :

> "***Nous ne finissons pas d'en mourir, de renaître pour en mourir***" (N.M., p.211)

La négation exprime ici la fréquence des maux et de souffrances après la séparation.

Dans un autre moment, elle souligne le regret du narrateur :

> "***Je n'avais pas le droit de te suivre***" (N.M., p.210)

Elle confirme de même sa colère, son impuissance d'être :

> "***Néfertiti-Lyyl, tu n'appartiens pas plus à ta mère qu'à moi***" (N.M., p.60)

comme elle confirme la méchanceté et la dureté de Roussia :

(ne ... pas) exprime seul la négation. Cet élément se trouve parfois dédoublé.

"***Pas dans les livres, pas dans la vie***" (N.M., p.213)

Il s'agit ici d'une déception totale de la part du sujet parlant désespéré de rencontrer un jour sa fille.

Cette double négation revient dans d'autres cas, se rapportant toujours à l'absence de sa fille.

"***Entre nous, pas un mot, toujours pas un mot***" (N.M., p.210)

Elle est utilisée une troisième fois à propos de Lyyl fâchée à la suite d'une dispute entre les parents. Ici la négation porte sur l'absence de réaction qu'elle manifeste.

"***Pas un mouvement, pas un geste de sa part***" (N.M., p.60)

À la page 102, la négation "pas" devient triple, lorsque Kikki se présente pour la première fois par Lyyl à son père.

"***Pas assez présent ? Pas assez vivant ? Pas assez réel ?***" (N.M., p.102)

C'est plutôt la réalité de Kikki qui est mise ici en cause, soit par la négation (pas) suivi de l'adverbe assez, soit par les termes niés (présent, vivant, réel) qui tous les trois soulignent l'impossibilité d'être.

tant. Le "non" ici rejette une réalité qu'il trouve dépasser ses rêves mêmes. La présence subite de sa fille ne peut, dans son esprit, venir combler cette absence dont il a tant souffert. Le réel devient irréel et la présence devient absence.

Le "non" devient parfois une confirmation d'une négation.

Il n'y a pas de risque que j'oublie, non (= je n'oublie pas) (N.M., p.215). Dans le cas suivant le "non" n'est plus une affirmation d'une négation mais, dans un jeu polyphonique, le locuteur nie une affirmation qu'il a lui-même déjà énoncée : celle d'une réconciliation

"***cela s'est produit ... Non***" (N.M., p.210)

Dans un autre moment, le "non" devient un moyen pour prévenir Lyyl du secret de "***la perle du bonheur***" (N.M., p.87).

"***Mais il faudra te contenter de la regarder***
non d'y toucher" (N.M., p.91)

Un peu plus loin, la variante (non pas) (1) vient d'abord infirmer une donnée concernant l'identité de Lyyl pour la corriger et la confirmer ensuite dans un autre énoncé :

"***Non pas comme. C'est toi***" (N.M., p.216)

Dans d'autres cas, l'élément "pas" du morphème négatif libre

---

(1) Laquelle s'abrège en "pas" identique à la forme "pas" comme raccourci de (ne ... pas).

libres dont le plus important est (non) en opposition binaire, avec le morphème affirmatif libre (oui). On peut réagir avec le "non" à une situation dépourvue d'éléments verbaux, Mais c'est dans le dialogue que cette négation est fréquente. Avec le formant (ne pas), la négation porte sur le syntagme verbal. D'autre part, le morphème (pas) en complétant la négation introduite par "ne" forclot de la réalité ce qui n'existe pas.

En ce qui nous concerne, ce morphème est employé dans le corps même du texte, en particulier pour infirmer une donnée.

Parfois, le (non) est une réponse à une question posée. Nous trouvons ainsi à la page 217 :

> "***Non,*** lui dis-je***. Elle est là-bas dans son pays, dans votre pays***" (N.M., p.43).

Le narrateur imagine, pendant sa solitude que Kikki, personnage inventé par sa fille, lui pose la question sur LyyL : (Non, lui dis-je). Ici, le "non" nie la présence de sa fille et prépare la confirmation de l'absence de toute la famille, le laissant seul dans son monde à lui. "Votre pays" par opposition à (mon ou notre pays). Une autre fois, nous trouvons :

> "***Non, ce n'est pas possible***"(N.M., p.30).

La négation libre (non) est ici intégrée au cours même du texte, qui est comme nous l'avons déjà noté, un long monologue intérieur. Elle exprime ici la surprise et l'étonnement et infirme la présence de sa fille qui lui paraît impossible, pour lui, qui la désire

dans le texte est évidente. C'est ainsi que dans presque toutes les pages du roman ces expressions se trouvent utilisées. À titre d'exemple, sur un échantillon de 10 pages choisies arbitrairement de la page 15 à la page 25, nous avons dénombré 60 cas de formes de négation, soit dans une proportion de 6 par page : les unes syntaxiques, les autres lexicales, morpholexicales, ou bien des énoncés à valeur négative.

Nous avons pu déceler également 10 cas à la page 60, 8 cas à la page 110, 14 cas à la page 193, 11 cas à la page 210. Il arrive même que dans une seule page (p.136), il se trouve 17 cas. Quant au nombre total de formes négatives relevées dans tout le roman, il s'élève à 960, soit une moyenne de 5 par page.

Mais quelles sont ces formes de la négation ?

À la suite de Weinrich (1) qui répartit la négation d'après les morphèmes utilisés, nous distinguerons les morphèmes de négation libres et les morphèmes de négation liés. Ces derniers sont répartis en quatre domaines selon leur sens dominant : négation simple, négation zéro, négation adverbiale, négation par joncteur. Les morphèmes de négation peuvent être en outre atténués ou restreints.

Il faut souligner que tous ces cas de négation se trouvent utilisés par Dib dans son roman (2). C'est ainsi que nous avons répertorié dans notre corpus 30 cas de morphèmes de négation

---

(1) WEINRICH (Harald) : Grammaire textuelle du Français. É. Didier, Paris, 1989. (Nous nous servirons de cet ouvrage pour notre étude de la négation).

(2) Notons que, pour éviter des répétitions fastidieuses, nous ne retiendrons que quelques exemples pour notre analyse.

Nous arrivons ainsi au second point de notre recherche, celui de l'étude de la négation, manifestation formelle de l'absence.

Mais d'abord, qu'est-ce que la négation ?

Dans le dictionnaire le grand Robert, la négation est définie comme un acte de l'esprit qui consiste à nier, à rejeter un rapport, une proposition, une existence, expression de cet acte. Au terme nier, nous lisons dans Le Larousse : dire qu'une chose n'existe pas ou n'est pas vraie. La négation est ainsi liée à une réalité extra-linguistique, les situations comportant un refus, une contradiction, le rejet de l'existence, d'un fait, etc...

La négation consiste alors en une transformation de ce qui est énoncé. Elle s'effectue au moyen d'opérateurs marqués en surface de la phrase. Il existe plusieurs opérateurs, comme il existe plusieurs procédures de négation. L'information négative se produit, soit au moyen d'unité lexicale différente, soit au moyen d'éléments spécifiques se combinant en d'autres termes pour leur donner une valeur négative.

Or nier quelque chose n'est point l'annuler, l'anéantir, bien au contraire, c'est donner des preuves de son existence. Ainsi la négation se trouve-t-elle plus apte à exprimer l'absence. Elle devient un auxiliaire et un adjuvant qui renforcent le thème de l'absence et l'accentue.

La question que nous nous posons à présent est la suivante : Comment se manifeste cette absence / négation au niveau de l'écriture ?

La fréquence des diverses formes de négation rencontrées

Souffrant de l'absence d'un pays ayant une entité propre et auquel il s'intègre totalement, il cherche :

> "*un espace ni fragmenté, ni discontinue : total au contraire, cohérent, où chacune des paroles répond aux autres, s'intègre à elle* [...] " (1).

Un peu plus loin, il revient sur la même idée : le désir de trouver :

> "*une terre où placer ensemble mes deux pieds, une terre qui veuille de moi*" (2).

Même, au niveau du récit, l'aspect onomastique se manifeste dans l'énoncé suivant :

> "*un faire-part qu'on attend, où le nom, avec sa place laissée en blanc, manque*" (3).

Ne s'agit-il pas d'un aspect de non présence en d'autres termes de la négation de la présence ?

.

. .

(1) N.M., Op.Cit., p.153.
(2) Ibid., p.170.
(3) Ibid., p.215.

Cette pluralité ou cette multiplicité de prénoms, ceux de sa fille et de sa femme ne brouille-t-elle pas l'unicité de l'identité du personnage et, par conséquent, ne souligne-t-elle pas cette absence d'une identité unique et absolue ?

Un autre aspect de l'absence se manifeste dans l'absence des noms des pays et des lieux d'origine. Sans prendre en considération les nombreux éléments qui les indiquent, ils demeurent implicites, méconnus, absents tout le long du roman, comme le constate Bachir Adjil (1). Ils sont désignés seulement en termes descriptifs tels "***dans le sien, dans son pays***" (N.M., p.174)., "***Mais là-bas, c'était là-bas***" (N.M., p.179), "***et comme là-bas***" (N.M., p.178), "***couchée là-bas dans son pays***" (N.M., p.118) pour ne citer que quelques exemples.

"***Là-bas et ici***" (N.M., p.174), "***Là-bas et ailleurs***" (N.M., p.76) se rassemblent parfois pour désigner davantage l'absence d'un lieu déterminé.

Si la récurrence du complément adverbiale connote l'absence, l'inexistence même d'un lieu déterminé, elle désigne aussi la "déterritorialisation" du personnage à l'espace dans lequel il se trouve.

N'a-t-il pas dit dans le roman que :

> "***J'ai déjà perdu un pays plutôt le mien m'a perdu***" (2).

---

(1) ADJIL (Bachir), Op.Cit., p.25.
(2) N.M., Op.Cit., p.166.

roman, nous verrons que, comme déjà noté, le nom du narrateur qui ne s'est jamais présenté lui-même, a été accidentellement prononcé pour être aussitôt déformé, presque nié (1).

> "***Et son nom, Borhan, mon nom aussi, elle l'a abrégé en Borh pour son usage personnel. Borh qu'elle prononce plutôt Borg***"(2).

Borg, nom nordique ne correspond plus à l'identité réelle de celui qui dit "Je". À la fois Borg et Borhan, la fixité identificatrice ne se trouve pas confirmée. Il en est de même pour le nom de sa fille : il est tantôt, Lyyl, Lylli ou Lûûl, diminutifs d'un nom arabe, supposé être Laïla, tantôt Néfertiti, surnom qu'il utilise et qui identifie sa fille à l'idéal de femme qu'il admire. Le même procédé se retrouve à propos de sa femme :

> "***Roussia,*** dit-il, ***ne s'appelle pas Roussia en fait, elle s'appelle Maroussia. Mais je l'ai appelée ma Roussia au début et ce nom Roussia lui est resté. Il lui est resté pour moi, l'emploi que j'en fait est personnel, Russe et Rousse qu'elle est***"(3).

---

(1) Cf. à ce propos, l'étude de Bachir Adjil "Espace et Écriture chez Mohammed Dib : La trilogie Nordique", É. L'Harmattan, 1995, p.53.

(2) N.M., Op.Cit., p.28.

(3) Idem.

(l'état d'absence), (un père et un manque), et un implicitement (le jour qui finit).

Il faut également souligner que contrairement aux deux autres romans de la trilogie, les chapitres de "Neiges de Marbre" ne portent pas de chiffres. Par contre, nous retrouvons dans ce roman le même procédé auquel recourt Dib : le blanc qui suit l'intertitre. Espace assez grand de 13 interlignes où le vide et l'absence se manifestent sous leur forme la plus matérielle. Il semble ainsi que ce vide, entre l'intertitre et les premières lignes du chapitre, attend d'être comblé, ou bien vient souligner cette discontinuité de la diégèse que nous avons notée, celle du temps, celle de l'écriture, ou simplement il simule le vide ressenti au fond de l'âme du narrateur.

Quant à la discontinuité de la structure même du texte, elle est évidente dans l'absence d'un lien logique entre les événements. Les chapitres se succèdent ainsi donnant l'aspect d'un roman en fragments. Un roman où le souvenir réel, la fiction et le fantasme se mêlent, où les personnages sont presque absents et où la véracité du récit est constamment mise en question :

> "***Une histoire véridique, dis-je. Quoi, tu fais la moue ? Véridique, est-ce là ce qui te chiffonne ? ou simplement, tu ne sais pas ce que cela veut dire ?***"(1).

Si nous envisageons à présent l'aspect onomastique du

(1) N.M., Op.Cit., pp.201,202.

C'est ainsi que se manifeste un des aspects de l'absence dans le roman : absence d'un narrateur unique, à identité déterminé :

.

. .

Après avoir rapidement étudié le problème du narrateur, donc de l'absence ou de la négation d'une identité précise dans ce roman homodiégétique, nous essaierons de voir les autres aspects sous lesquels se manifeste cette absence / négativité dans ce roman. Nous l'étudierons d'abord au niveau paratextuel et onomastique puis au niveau de l'écriture : en d'autres termes, au niveau sémantico-syntaxique.

L'absence se trouve implicitée de prime abord dans le titre. Cette métaphore "Neiges de Marbre" est à cet égard assez évocatrice. La, contradiction qui caractérise ses deux éléments constituants, cette ambivalence qui existe entre ces flocons blancs, supposés doux et légers et "Marbre", cette pierre calcaire dure et résistante, semble être l'image de la vie de l'instance narrative. C'est aussi l'absence de douceur et de chaleur qui règne dans la vie présente du narrateur avec l'absence des deux chères aimées ; c'est peut-être aussi l'absence de cohérence et d'unité qui semblent caractériser le roman : au niveau de l'ordre chronologique de la diégèse et de sa structure.

En fait, si le roman comporte 22 chapitres, il faut noter que trois intertitres seulement parlent d'absence : deux explicitement

"*Bon, et bien, toi qui dis, Je, tu te contenteras de l'embrasser*"(1).

Il arrive même que le "je" devient il :

"*Celui qui dit, Je, aveugle [...] avancera, il ira aussi plus loin*"(2).

Même lorsque le discours s'adresse à un autre récepteur, le dédoublement se rompt et le "Je" peut se transformer en "Il". Devant l'image de Roussia, le "Je" s'anéantit, cédant la place à un "Il" qui s'adresse à sa femme absente :

"*Celui qui dit, Je, parle [...] Il ignore pourquoi, il ignore comment. Il n'ignore pas à qui il parle. À Roussia, Roussia absente [...]*"(3)

Bien plus, l'instance qui dit "Je" reconnaît qu'elle porte des masques doubles qui la dissimulent. Ce qui en reste est seulement la voix :

"*Le narrateur a disparu [...] Il a fondu dans sa voix, sous le masque de plomb déjà porté, sur lequel s'est ajouté un autre masque. De plomb aussi*"(4).

---

(1) N.M., Op.Cit., p.12.
(2) Ibid., p.25.
(3) Ibid., p.27.
(4) Ibid., p.215.

"*Je rêve,* dit-il, *je sais que je rêve, c'est comme se regarder dans un miroir : on est devant soi et on n'y est pas ; l'autre n'existe pas, ou soi-même on n'existe pas*"(1).

Par ailleurs, dans l'incipit du roman, le narrateur se présente comme étant un être à moitié absent, sans identité précise, partagé en deux (Je, moi), c'est-à-dire lui-même et "un autre".

"*L'individu qui dit, Je. Lui, c'est moi, je le suis autant qu'un autre, que n'importe qui. Ma vie en rend compte ou si on veut, en répond*"(2).

L'absence d'unité sous-tend ainsi ce "Je" incomplet, mutilé, vérité dont le sujet parlant est conscient :

"*On veut, on souhaite ne pas rester tous les jours soi, désespérément soi, celui qu'on se donne pour être. L'homme qui dit, Je, le sait*"(3).

À certains moments, le "Je" s'absente complètement au profit d'un "Tu" auquel il s'adresse :

---

(1) N.M., Op.Cit., p.210.
(2) Ibid., p.11.
(3) Ibid., p.212.

Dans"Neiges de Marbre", l'absence paraît non seulement, au niveau de la thématique, chose évidente pour tout lecteur du roman, mais surtout au niveau de l'écriture.

Or, Qu'est-ce que l'absence ? Dans le grand Robert, l'absence signifie la non présence, le fait de ne pas exister, le fait de ne pas être dans un lieu où l'on est habituellement, où l'on pourrait ou devrait être normalement. L'absence, c'est en somme, le manque, le vide, le silence, mais surtout la négation de la présence. Car parler de l'absence, c'est parler de la non présence, la négation de ce qui devrait ou pourrait être. La négation est par conséquent une sorte de corollaire de l'absence.

Comment donc se présente le roman ?

Il s'agit d'une sorte de long monologue intérieur non chronologique où le narrateur intradiégétique passe dans un chassé-croisé de souvenirs passés aux réflexions et méditations présentes et même au discours : souvenirs des moments vécus avec sa femme et sa fille absentes, méditation sur les moments présents de l'écriture ou discours adressé surtout à sa fille Lyyl.

Mais qui est ce narrateur ?

Dans cette évocation de sa vie intime et où présent, passé et futur s'entremêlent et s'enchevêtrent, nous avons un récit où le "Je" se dédouble ; et, dans un jeu de miroir assez complexe, la confrontation avec soi-même ou avec l'autre, prend un aspect à la fois onirique et phantasmatique.

d'Orsol" et "Le sommeil d'Ève" publiés en 1985 et 1989.

Il s'agit essentiellement dans cette trilogie Nordique d'un constat d'absence. Dans "Le sommeil d'Ève", Faïna et Solh sont séparés, éloignés l'un de l'autre. Dans "Les terrasses d'Orsol", Eid souffre d'une mémoire absente qui l'entraîne vers de constants oublis et pertes. Dans "Neiges de Marbre", le sujet parlant, souffre de l'absence de sa fille et de son épouse. Car il s'agit d'une séparation définitive après une histoire d'amour entre un homme du sud et une femme finlandaise du nord qui a donné naissance à une enfant "la petite Lyyl" et qui a exigé un départ dans son pays nordique.

C'est en fait autour de la petite Lyyl et de l'épouse Roussia que se déroule tout le roman. Le narrateur revit les souvenirs de sa fille et de sa femme absentes. Heureux ou malheureux, ces souvenirs, notamment ceux de sa fille, deviennent presque les seules sources de son bonheur et de sa vie passée loin d'elles.

> "***Par la force des choses, vivre, par la force des personnes qui vous entourent pendant que votre esprit et votre corps lui-même oublient qu'elles sont là où elles sont à force d'y être, trop heureux que ces choses, ces personnes se gardent, elles, d'oublier qu'elles sont là où elles sont, et que le temps seul passe***"(1).

---

(1) N.M., Op.Cit., p.85.

"Le narrateur voudrait-il se taire, sa voix, la voix qui dit, je, n'en continuerait pas moins toute seule. N'en parlerait pas moins comme à soi seul"(1).

Tout lecteur de "Neiges de Marbre" de Mohammed Dib ne peut qu'être frappé par la récurrence de la négativité qui se manifeste sous les formes les plus diverses. Roman de l'absence, - thème essentiel du roman - on peut alors se demander si cette négativité qui vient s'ajouter à ce thème de l'absence n'a pas d'autres dimensions que celles qui se rapportent à la diégèse même du récit, et si elle n'est point en rapport avec Dib lui-même. Telle est la question que nous nous posons et à laquelle nous tenterons de répondre.

Après un aperçu rapide du sujet et du thème du roman, nous passerons aux problèmes que pose le texte lui-même, c'est-à-dire : problème du narrateur, celui des manifestions au niveau de l'écriture des divers aspects de ce thème de l'absence. Nous terminerons par une étude plus détaillée de la négativité afin de pouvoir dégager, ou plutôt essayer de dégager, les rapports entre Dib et l'écriture.

"Neiges de Marbre" de Mohammed Dib, publié en 1990, est le troisième volet de la trilogie Nordique. Il vient après "Les Terrasses

---

(1) DIB (Mohammed) : Neiges de Marbre. E. Sindbad, 1990,p.46. (Nous adopterons l'abréviation N.M. pour ce titre par la suite).

"Neiges de Marbre"
de Mohammed Dib,
Roman de l'Absence

Présentée par

Mounira Moustafa

Professeur Adjoint à la

Faculté des Jeunes Filles

Université Ain-Chams

2003

مفهوم إثبات في الأدب النسائي : دراسة تحليلية مقارنة بين الأديبات السعوديات والأمريكيات

د. عفاف (عفت) جميل خوقير(*)

إن الوعي المتزايد بوضع المرأة ومكانتها حفز كثيراً من الكاتبات في مختلف المجتمعات لتناول موضع الهوية النسائية بالدراسة، وبالرغم من أن إثبات هاجس المرأة الأعظم لسنوات طويلة فإنها لم تتمكن من التعبير عن ذلك حتى وقت قريب، وكان لكل امرأة أسلوبها الخاص في معرفة الذات والإفصاح عن خلجات النفس.

غير أن الكاتبات يواجهن التحدي مضاعفاً لكونهن نساء وكاتبات في نفس الوقت في مجتمعات تسودها السلطة الذكورية، ولعل الفن القصصي هو الأقرب إلى المرأة لتبث شكواها وتعرب عن الصعوبات التي تواجهها في حياتها والتي تجبر على تحملها.

تلقي هذه الدراسة الضوء على محاولات بعض الأديبات السعوديات للتعبير عن النفس في كتاباتهن مقارنة بمحاولات نظيراتهن الأمريكيات، ولتحقيق هذا الهدف تم وضع بعض القصص السعودية جنباً إلى جنب مع القصص الأمريكية لمعرفة المشكلات التي تواجهها المرأة في كلا الأدبين، وأوجه الشبه والاختلاف بين الخبرات التي تمر بها كل منهما.

ويركز البحث بصفة خاصة على الأسلوب السردي الذي تعتمده الكاتبة والتقنيات الروائية التي تتبناها لضمان إسماع صوتها وتوصيل أفكارها إلى القارئ ولإجراء الدراسة تم اختيار كاتبتين سعوديتين وهما أمل عبد الحميد، وحصة التويجري، أما من الروائيات الأمريكيات فتم اختيار أليس ووكر، وماري أوستن، وأثبتت الدراسة وجود تشابه كبير بينهن من حيث المحتوى واختيار الراوي مع بعض اختلافات كذلك.

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

Speaking Woman, 1850-1915 .Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

Lisle, Laurie .Without Child: Challenging the Stigma of Childlessness .New York: Ballantine Books, 1995.

Moffett, James and Kenneth McElheny .Points of view: An Anthology of Short Stories. New York: Mentor, 1995.

Muller, Marcia and Bill Bronzini .She Won the West: An Anthology of Western and Frontier Stories By Women. New York: Morrow, 1985.

Patton, Venetria K .Women in Chains: the Legacy of Slavery in Black Women's Fiction. New York: State University of New York Press, 2000.

Stout, Janis P. Through the Window, out the door: Women's Narratives of Departure, from Austin and Cather to Tyler, Morrison and Didion. London: The University of Alabama Press, 1998.

Walker, Alice. In Love and Trouble. San Diego: Harcourt, 1985.

Bibliography

Arebi, Saddeka .Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse.
New York: Columbia University Press, 1994.
Bagader, Abubaker, Ava M. Heinrichsdorff, Deborah S. Akers and Abdul-Aziz Al–
Sebail eds. and trans .Voices of Change: Short Stories by Saudi Arabian Women
Writers. London: Rienner, 1998.
Bagader, Abubaker, and Ava M. Heinrichsdorff, eds. and trans .Assassination of Light:
Modern Saudi Short Stories. New York: Three Continents Press, 1990.
Bloom, Harold .Alice Walker: Stories of Black Women. New York: Chelsea House
Publishers, 1989.
Butler, Judith .Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York:
Routledge, 1990.
Colebrook, Claire" .Feminist Philosophy and the Philosophy of Feminism: Irigaray and
The History of Western Metaphysics ".Hypatia (Winter 1997): 79-98.
Ireland, Mardy S .Reconceiving Women: Separating Motherhood from Female Identity.
New York: The Guilford Press, 1993.
Kahane, Claire .Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, and the Figure of the

> of domesticity to construct narrative arguments for women's right to move freely between the two. (Stout, 29)

The Walking Woman is a bright picture of the accomplished and self-assured modern woman who emerges triumphantly as a happy and serene lady, as the narrator describes her.

A comment by Arebi suggests that to avoid being marginalized and severely attacked by male critics, a woman writer sacrifices her" self"; her identity and resorts some times to pseudonyms and male first person narration. Contrary to that, and as an outstanding aspect (finding) of the study at hand, the first three writers in this study use a female protagonist and a first person narration, which reveals assertiveness and determination on the part of both, writer and heroine. This kind of point of view is the most effective way of self-expression and a useful method for conveying the writer's message. Moreover, this study, which addresses the concerns of women in two different cultures, reveals that they have a lot in common with each other regarding hardships and their strife and reaction to the question of 'Identity'. Finally, it can be concluded that selfhood and the sense of accomplishment can be achieved via various ways; career, marriage and /or motherhood.

as women work." She works with the efficiency of a man, "I ran with the flock and turned it this way and that as Filon would have." She enjoys the feeling of equality with men and self-sufficiency: "this is one of the things that make you able to do without the others... and we had saved the flock together." It makes her feel good about herself, "until that time I had not known how strong I was, nor how good it is to run when running is worthwhile." (95) Running, here, is symbolic; it means the freedom to move and freedom to choose. And this is the first of the three experiences that a woman should have, together with love and children.

The narrator who gets surprised at first to know that the Walking Woman has had a child, presents a stereotypical view about motherhood; for it is hard for some people to perceive a woman who is always on the move and who is successful in her job to have a child as well. But very soon the Walking Woman expresses the importance of having children as a natural need. Women should have children and not postpone that to the right time that "may not come at all"

Even her" most determinedly heroines" want to have a home and a child. Mary Austin proposes that work does not necessarily conflict with domesticity. She avers that a woman can have Work, Love and a child at the same time and be satisfied with them all. She is –according to Mary Stout- one of many women writers who

> have envisioned the walls of both physical and social structures (including genres) as permeable boundaries, drawing on both, the rhetoric of liberation and a rhetoric

Austin uses to reveal a great deal about the inside and the out side views of the heroine. Through the single character point of view, the author "takes us essentially only where a certain character goes and permits us to know only what that character is thinking and feeling." (Moffett and McElheny, 366) The unknown narrator here tells so much about the activities of the Walking Woman; how she looks, how she walks, what she does and the interesting places she has been to. Not only that, but one gets to know how she also feels about the different experiences and the "rare happenings" that she has witnessed – all of which makes her "worth meeting" like when she was "at the Maverick the time of the big snow" and when she was "at the Tunawai at the time of the cloudburst."

The author's feminist views are conveyed through that hidden narrator who explains how although the Walking Woman is exposed to rough weather and its violent natural changes, she nevertheless, emerges even stronger and more triumphant, and passes "unarmed and unoffended" which surprises the men around her who do not expect such brave actions from the men themselves. She behaves in a way that is very far from the "frame of behavior called ladylike" (91) when she can do tough jobs that not most women dare to do. She is successful in her job, working side by side with her husband, Filon, trying to save their cattle during the disastrous sandstorm. She does it professionally and genuinely, not using her gender to be given a special treatment just because she is a woman, "I worked with a man without excusing, without any burden on me of looking or seeming. Not fiddling or fumbling

that hostile act, nor does he do much to understand and help his wife out of her crisis. He, nevertheless, renews his entreaty to her to have a child, "like a beggar."(20) She does not resist and does not say "no," but deep at heart, she is determined not to have a child and she makes sure that she does not. This is the only action that she makes on her own. Yet, this is not all for her; she is waiting for the right moment to make her big move which is a big step out of the house, out of the marriage and into freedom. The decision that wives leave their homes is a step towards liberation. They want to put an end to a sterile constricting relationship and find individual fulfillment somewhere else. Leaving the house, however, does not always mean ending a marriage; rather, it can mean a way to search for identity. The protagonist of the next American short story, "The Walking Woman," by Mary Austin, follows suit and does walk out of the house but not to escape an agonizing matrimonial bondage.

In this story, Mary Austin, the most accomplished of the California regionalist, feminist writers, presents a unique image of a woman; a woman free from the plights that the protagonists of the previous stories had to go through. The Walking Woman, and that is how she is known in her area, is encircled in a sense of mystery –a typical feature of most of Mary Austin's heroines- which arouses the narrator's curiosity and utmost interest. Nobody knows her real name, but people call her sometimes Mrs. Walker because they always see her walking a lot. Employing an anonymous narrator who expresses a single character point of view is a technique that

compares her to famous women writers: "You could be another Zora Hurston... another Simone de Beauvoir!" She is so flattered by his sweet words, "he praised me for my intelligence, my sensitivity, the depth of the work he had seen," that she trusted him with all what she had written. He then leaves, promising to come back with her published works. She is desperate and eager for her "moment" of "deliverance" and that her husband cannot buy her "with Japanese bathtubs and shopping sprees" any more. (18)

But Myrna does not enjoy that ecstasy for long; Mordecai never shows up again. She waits and waits until she almost loses her insanity. The damaging effect of her relationship with him is revealed in the way she starts acting and feeling. Through the stream of consciousness and the first person narration, an immediate insight into the character's mind and heart is given. One gets to know exactly the internal conflict and the state of insecurity she experiences: "I am nearly strangled by my fear, I feel crippled, deformed," "I never felt old before this month." She put a great emphasis on what Mordecai thinks of her. She, however, gets the shock of her life when one day, she discovers that he has published her story, with some alterations, but under his name. Ironically, she reads in the same paper that his next book will be called "The Black Woman's Resistance to Creativity in the Arts." (21)

Completely crushed under Mordecai's betrayal and Ruel's indifference to her needs, she finds herself compelled to crime. She attempts to murder her husband, but her attempt fails in the last minute. Strangely enough, Ruel does not react against

talent leads her to believe his friend's fake enthusiasm and his offer to get her published. She, thus, lets him take the best of what she has written.

It is painful for Myrna to have the talent and not be able to enjoy practicing it";I was grieving over my last story. Outlined—which is as far as I take stories now—but dead in embryo." She loses the ability and the courage, "my hand stilled by cowardice, my heart the heart of a slave." (16) Myrna exemplifies the agony of women writers and the hardships and obstacles they encounter in their career life. She illustrates Saddeka Arebi's –a feminist Arab critic- contention that "the various forms of constraints on women as writers exacerbate the woman writer's sense of the cultural dilemma of being both a woman and a writer." One of the most difficult and frequent questions that women have to face is " how a woman can be recognized as a creative writer without compromising her morality and her identity or undermining the value of her literary works." (Arebi, 264)

Another interesting aspect of this story" Really, Doesn't Crime Pay?" is the 'frame story' or the story within a story technique. For instance, there is the story that Mordecai has written which is about a broken marriage where the husband gets drunk and goes crazy. There is also a story told within the main story that shows the husband at his worst exploiting the wife to the extent of driving her to commit suicide then buries her in cold blood. Mordecai gets very much fascinated by this story. Sensing how much she is fishing for praise, he says the magic beautiful words that she was dying to hear. He even

Myrna just "like new southern houses everywhere," and to perfect that social image; all they need now is a child. Like Muna in the first Saudi story, where the woman has to have a child, which is her role in the society, Myrna is also urged by her husband to do that. But unlike Muna, not having children is Myrna's intended choice. She feels that her role as a writer is much more satisfying than being a mother. She is a creative writer who finds an outlet in writing short stories and journals; but like many women writers all over the world, she lacks self-confidence and is afraid of rejection. Ruel does not seem to understand her needs nor does he ever try to do so. She feels lost and silently strives for appreciation as a writer.

With the faintness of the husband figure in the process of the wife's identity formation, the wife usually becomes an easy victim for the first man or the first glimpse of an entity. On page 2 of the diary, Myrna gives an account of the incidence that shook her greatly when she grabbed the irst chance towards accomplishing hergoalof a professional recognition. It is her husband's friend, Mordicai Rich, who shows an interest in Myrna the woman and the writer, and exploits her both ways. Striking on the cord of her desperate need, he tricks her into giving him all her notebooks of short stories on the hope of publishing them for her. She recalls how whenever she mentions something about writing stories her husband "brings up having a baby or going shopping, as if these things are the same. Just some thing to occupy my time."(15) His opinion of her writing is ruinous, "No wife of mine is going to embarrass me with a lot of foolish, vulgar stuff." This belittling of her

Walker writes her story in a diary form; each episode seems to be a page from a big memoir notebook with certain pagination. The innovative way here is that the flash back of past events is indicated by a page number prior to the page number with which she starts the story. Myrna is a writer who sits down to tell her story in the first person narration. She gives a very explicit physical description of herself, the smoothness of the skin, the fresh smell, and the elegant clothes. May be there is some kind of exaggeration, but she feels that she is performing a role and that is just right, "I fit into my surroundings perfectly like a jar of cold cream melting on a mirrored vanity shelf." (11) She emphasizes the idea of the excessive attention she pays to these petty matters, but she is coerced to do so by her society. Bloom asserts that being "the wife of a middle-class man," Myrna is still "trapped by her husband and society's view of woman, though her confinement is not within a black veil but in the decorative mythology of the southern lady." (Bloom, 46) Physical beauty is stressed here as it was stressed in the Saudi story "My Hair Grew Long Again." The husband is trying to perfect that image of the middle-class southern man" by buying a house that has all the requirements. And again, like the previous Saudi character, Myrna meets her husband's "phony enthusiasm" about the house with so much indifference and "not caring in the least." Ruel, the husband, is enjoying the peak of his success in his life after serving in the military "he came home from Korea a hero, and a glutton for sweet smells."(11) He can be considered a successful young man, but to complete that image, he has to have this house, which is to

spend in misery ".She decides to make her happiness happen. A woman's career is an integral component in the process of her self-assertion. The heroine here leaves the house triumphantly and works as a teacher, refusing her husband's attempts to take her back home, "back to humiliation." Those long years of repressed emotions and silent suffering have resulted in the emergence of a new woman, a woman reborn, an individual with an identity of her own.

*** *** ***

The previous Saudi female characters do not differ much from their American counterparts. Myrna, the protagonist of Alice Walker's "Really, Doesn't Crime Pay?" is also striving so hard for her identity, however, she is more burdened with the concept of the womanhood cult. This "womanhood cult" imposes limitations on the southern African American woman by putting her in a certain mold within which she is supposed to act in order to acquire the identity designed for her. This identity is defined in the "four virtues of true womanhood" as exemplified by "piety, purity, submissiveness, and domesticity" which necessitate the glory of the "mother, daughter, sister, wife- woman." (Patton, 29). Yet, that is not good enough for an Alice Walker female character. Walker makes her women who suffer from the racial bias opt for various ways to break away from the socially imposed shackles.

Being an African American woman writer herself, Walker tries to show through Myrna how men exploit a woman in many ways just because she is a woman, a black and a writer at the same time. By using an interesting narrative technique,

first step towards the recognition of her identity. Ironically, and this is probably what happens with most marriages, the husband does not show appreciation to the wife for the way she looks or the things she does until it is too late; until she loses interest in him and in the way he sees her, "I closed my eyes and braced myself for a blow across my face, for I knew how much he had loved my hair. Let him do it!" (46) She is trying hard to keep the courage she gathered and face the consequences because asserting herself is some kind of a challenge for her now. She keeps on repeating to herself "I needed more courage to do that then I remembered my position of challenge." (45)

Naturally, the husband shows some signs of repentance but that only makes her more determined to go on with the next move towards selfhood. Cutting the hair symbolizes freedom; a liberating force from the confinements of an oppressive relationship. The matter, however, is not discussed any further and lack of communication is apparent here, "Falling into our old habit we did not discuss our problems anew." She knows his weakness, "it takes a strong man to live with a strong woman, and so he didn't want me strong." He takes it as a matter of power strife between them. There was voice in their silence. It is what Claire Kahane describes in her book, *Passions of the Voice,* a "conflict as the ultimate civil war, the battle between male chauvinist and female avenger for the power of the voice with all its accrued cultural privileges." (Kahane, 67)

Now she is a person who knows what she wants and knows how to do it, so she does not waste any time" ,life is too short to

were different from other couples. We just kept silent, and the silence between us grew ".She was so fed up with him that she would even refuse to fight with him because " A fight would have relieved the dullness, but a fight is a relationship, a caring, and I didn't care." Naturally, any woman tries to make ends meet to keep her marriage. But if her attempts fail, the hurt is so great. She gets tired of trying and loses interest and hope in any change. She ignores her husband's advances: "He tried sometimes to revive our old intimacy; but he was clumsy, and, as I came closer to understanding my anger, I withdrew from his attempts." (45) Her rage for the neglect and the loss of her identity turns into a state of indifference; silence. Rage, however, will not remain dormant under that layer of silence for long. It will definitely express itself one way or the other.

Pondering what she really means to her husband, she realizes that it is just the outer shell that fascinates him; her beauty and especially her long hair. In retaliation, she cuts it very short, knowing for sure, what a severe punishment that is for him. She cannot care less for his reaction and how outrageous it might be, "let it happen, whatever it is," she smiles to herself. Putting her whole story in a nut shell she says: "It can't be worse than living with a person that you cannot love or trust... who keeps you like a valuable pet." Significantly, she pinpoints the key problem that he "entitles [her] to no life of [her] own." (45) She is right; she knows the secret and she acts upon it. His entire attention now is drawn to her. Cutting her hair is the first action that she takes on her own without his consent or approval, and of course, it is the

has also been a social worker and director of childhood affairs. Hussah At-Twayjiri's heroine is also leading an unhappy married life due to her feeling of loss without a definite identity of her own. The basic problem in this story, however, is the lack of communication between husband and wife. She is treated by her husband as baby-wife; something nice to enjoy having around the house. She seems to have a very tense marital relationship. Similar to the earlier protagonist, she suffers from the neglect of her husband. He immerses himself in his work and other personal interests and does not give enough attention to his wife. There is no mention of children in this story, but it seems that the wife suffers from the emptiness and the monotonous life she is leading, "I needed to break the daily routine of my life. I was freezing, fossilizing. My life was grinding down to slow motion, like a song to a drone, a poem to a mumble." (Bagader, Assassination 44) She comes to a state of numbness where she cannot feel anything or care about anything and "Neither could he." Too many futile arguments lead to silence in the end, and one had better not ignore the power of silence. He is not aware of her needs and her feelings and he does not care to respond to her pleas for a discussion.

Using the autobiographical first person narration for her heroine, the writer gives an accurate, step-by-step psychological account for the problem. Very effectively, this method enables the character to express minute details of her married life, how the problem started and to which end it came. Reasonable fights in marriage can be a healthy sign; at least, in fighting people do communicate with each other, but, as she puts it" :We

points out to her husband: "Even if I've not given you a child, there are rights and obligations in marriage. It is important to honor them."(86)

Muslims firmly believe that all matters are in God's hand. A good Muslim does not question the fate, may it be good or bad, assigned to him/her. It is better to resign oneself to the Hand one has been dealt with because it cannot be rejected. Fifteen hundred years of religious teaching and preaching reverberate in Muna's laconic statement that "Fertility is Allah's gift. If He leaves me otherwise, do I kill myself?" Those words are a wake-up call for Ahmad who comes to his senses and, in an act of repentance, asks her for forgiveness. Had Muna not spoken up, he would not have mended his behavior.

What makes Muna different from other women in her society is that she could verbalize her problem and act upon it. She talks to her husband and his mother- face to face- and even gains the confidence to strive and leave the house. She does not swallow her pains to the point of depression, which is a common problem with a lot of women who end up not only with a broken marriage, but also –and most importantly- with a destroyed sense of selfhood and loss of identity for good.

Unfortunately, the female protagonist of the next Saudi story, "My Hair Grew Long Again," does not act before it is too late, thus bringing her marriage to a dead end. The author, Hussa At-Twaijri, was born in Riyadh. She received her M.A. from St. Louis University in the U.S.A. in 1979 and her B.A. in history from Riyadh. She works as the director of Guidance and counseling in the Ministry of Work and Social Affairs. She

"Suddenly I awoke from the confusion that had kept these answers hidden from me. I started over. I had to struggle even harder, but with courage and determination. (85) Muna shows how important a career is to a woman. It is an outlet from her miserable situation. Teaching raises Mua's self-esteem, gives her a purpose in life and eases the "loneliness" caused by the absence of her husband and the destruction of a supposed marriage.

Ideally, reproduction should be the end that justifies the means. There should be more to marriage than procreation. Even in an arranged marriage, a tradition commonly adhered to in Arab countries; love is expected to grow out of feelings partners develop for each other over the years. Respect, trust and the sincere desire to be a friend, a comrade and a soul mate are the foundation for a strong marital bond. When all essential building blocks are missing, marriage is a sham, an excuse for sharing bed and board. The feelings of love and admiration that sprouted in the first months of Muna's marriage were soon smothered by the blame leveled against her for not doing her duty as wife. For a while she endured reproaches and threats silently. One day she had the courage to verbalize her agony and call her husband to account: "My need for you has taken me into a whirlwind of despair, worrying that my role in your life has ended." (86) Why should a woman be penalized for not having children? Why should she be chastised for a quirk of fate? To be deprived of motherhood is punishment enough. Abandonment is too harsh a torment to be inflicted upon a loyal wife. It is unfair and it violates human dignity as Muna

worry Muna who, in such a dilemma, is facing anxiety and trepidation; she is helpless. Saudi society is accustomed to blame the wife for being sterile as if it is always a one sided problem and husbands have nothing to do with it even though it could be the husband who might be otiose. Overwhelmed by the charges brought against her, she is ready to give in and accepts to share her husband with a rival. It is precisely at this point that the perception of a first person narrator is needed to clarify Muna's internal turmoil and the battles she has to fight with her alter ego until her injured pride is soothed enough to resign herself to her fate. With tears in her eyes, she tells her husband: "I give you the right to act freely. You can marry another to have children... you are not my prisoner."(84) Her husband applauds Muna's generous offer with an assumed meekness that barely masks his joy in having solved the problem with the least amount of unpleasantness. Looking at his self-satisfied smugness triggers a wrath so intense that, as she recollects: "I screamed. My soul was pulled from its roots and crushed." (84)

Stamped as a barren woman, Muna is, once and for all, robbed of her chance to an identity. Her marriage is crumbling and she is left out in the cold. With no education and no career to fall back on, she has no future and no place in society except her small dwelling. Searching for a way out of the dilemma, she finds the answer in her mother's advice to "get busy, study [and] find a job." She does not lose courage and contemplate suicide like the heroine in Ibsen's ***Rosmersholm.*** Being a true survivor, Muna takes her mother's words to heart and asserts:

And the same applies to Saudi women and culture as well. If the couple remains barren, it is first the wife who bears the brunt. Family and friends, and sometimes even neighbors and co-workers question her about why she postpones having children. In Saudi Arabia, the pestering, particularly by the husband's family, soon turns into heated discussions bordering on verbal abuse. Presumably everybody assumes that the wife is at fault. To prove her accusers wrong, she has to undergo a series of examinations, take medications and even be subjected to surgeries. Should all trials fail, the wife faces the ultimate humiliation. She has to accept to share her husband with another wife or be divorced. Supported by his family and the society at large, the husband justifies taking a second wife by citing his inalienable to fatherhood. Here, Muna, the heroine, epitomizes all Saudi women in the same situation. She is the spokeswoman for them all. Particularly effective is Amal Abdul-Hamid's use of the first person narrative to very unravel the psychological treatment of her character. It facilitates her self-expression:

> I wanted to give my husband and his mother a child. I didn't want him to give up on me or have another woman share our marriage. It is difficult to helplessly watch one's dreams fade away. Even my dear friend [his sister] accused me of selfishness. (Bagader,Voices 84)

One should notice here in that simple statement, how the views of other relatives from the husband's side, really hurt and

Separating Motherhood from Female Identity, Mardy Ireland explains that,

> When raising children is presumed to be the major activity of a marriage, the realization that this will not take place shakes both the husband's and wife's gender and personal identities... In our society, parenting is still attached more strongly to a woman's identity and gender role; regardless of whether or not she is infertile, the woman frequently bears the emotional stigma of a couple's infertility. For some women... the primary relationship did not survive the crisis of infertility, because the burden could not be shouldered and worked through together. (Ireland, 21)

It is the psychological and social pressures that intensify a woman's suffering. Laurie Lisle, an American woman writer, discusses the problem of childlessness in her book: *Without Child: Challenging the Stigma of Childlessness*, and finds it the main cause for women's feeling of emptiness and anxiety. She believes that

> Although it is as likely for a male as a female to be infertile, psychologists and social workers report that women tend to suffer more from infertility, probably because of their early expectations and society's emphasis on maternity as the cornerstone of femininity. (Lisle, 122)

father realizes that she is still too young to wed, he reluctantly agrees to her nuptials because he sees her excitement at having received a proposal. For Muna, the arranged marriage comes as a windfall that has created a vent in her cage. It is a challenge that she cannot resist because she "loved taking risks and wanted a chance to enter a new world that [she] had not experienced." (Abrader, Voices, 84) The idea of having a life of her own thrilled her especially since marriage means establishing ' a home' and gaining independence of one's parents. To be one's own mistress in one's own home, is the dream of almost every young girl. Yet, lofty expectations are very often dashed and Muna's coming down to earth is no exception. She is granted only an ephemeral happiness because she soon finds out that she had exchanged one cage for another, or rather the celibacy or bachelorhood cage for the so-called golden one of marriage. There is sadness mixed with a bit of resignation in the way she describes the state she found herself in: "Soon I married Ahmad and moved to my new home to enjoy a life in a different world, but I was like a bird that didn't know where to land. In no time, I found myself a lonely stranger." (84) The anti-climax here is her failure to meet her expectations whatsoever.

In Saudi culture, newlyweds are expected to have children in their first year of marriage. The pressure put on couples to reproduce as quickly as possible seems to be a problem that exists not only in the Saudi but also in most Western cultures. Due to recent medical advances in combating sterility, the anxiety of Western couples to deliver proof of fertility has lessened greatly. In her book, *Reconceiving Women:*

women have to undergo are similar to or different from those that American women endure. Emphasis will be on how each writer expresses herself and which point of view she adopts.

For example, Saudi and American female writers alike scrutinize the fact that a woman's identity is closely associated with marriage, motherhood, education, and career. This minute inspection of the subject highlights the assumption that a woman has to be married in order to be considered complete, whole and sound. Furthermore, the search reveals that in addition to having a husband, a woman has to have children to be a valuable, self-contained entity. Arguments for and against the need and worth of a woman's education and career are examined. Does a woman deserve less respect if she opts for staying home? Is a woman's standing enhanced by her having a career? Why should a woman's self-image suffer if she does not fulfill the requirements imposed upon her by a male dominated world?

The first story that will be discussed is by Amal Abdul-Hamid, which is a pseudonym for Fatimah as-Sa'gh. Amal grew up in the holy city of Makkah where she received her B.A. in Arabic from Umm al-Qura University. She has published a collection of short stories entitled 'Umr az-Zaman (From the Age of Time, 1985) and continues to publish her short stories regularly in Makkan newspapers. In her story "In a Puzzling Whirlwind", Amal explores the stigma of infertility and how much a woman's status is determined by motherhood. Muna, the heroine, is neither interested in pursuing her studies, nor in having friends. Without any mind taxing activities to relieve her boredom, she is compelled to lead a dull life. Although her

The increasing awareness of women's status inspired numerous writers from various cultures to deal with the question of female identity. Although women have been preoccupied with their identities for a long time, they were unable to articulate them until recently. Each woman has her own way of self-expression and self-delineation.

Female writers have to face the double challenge of being women and writers in male dominated societies. Women use fiction to air grievances and to highlight the many plights that a female has to endure in her life. According to post-modern feminists', gender is "performative." Gender is an act that is comprised of "the identity it is purported to be" expressed by "bodily gestures, movements, and styles of various kinds" that represent an unspeakable loss (Butler .(١٤ ,٢٥ According to Colebrook,

> The feminine has always occupied the devalued side of the opposition. The valorized term presents itself as unmarked or not feminine. By means of this conceptual economy, a term presents itself as originary, universal, and gender-neutral and defines itself against an excluded and devalued feminine (80).

This study endeavors to show how some Saudi women attempt self-definition as compared to some of their American counterparts. To achieve this goal, short stories by Saudi and American women writers are juxtaposed for two specific reasons. First, to show the problems encountered by Saudi and American women. Second, to examine if the experiences Saudi

Self Definitions in Women's Literature: A Comparative Analysis of Saudi Arabian Women Writers and Their American Counterparts

Dr. Afaf (Effat) Jamil Khogeer

Department of English

Faculty of Social Sciences

Umm Al-Qura University.

ترجمة أسماء الأعلام

د. كاميليا صبحي(*)

قد يظن البعض أن ترجمة أسماء الأعلام أمر يقتصر على مجرد نقل بعض الأصوات من لغة إلى أخرى، غير أن الحقيقة بعيدة عن هذا. فعملية نقل الأسماء الأعلام من لغة إلى أخرى تشكل صعوبة حقيقية تختلف في كل مرة باختلاف النص وطبيعة أسماء الأعلام المراد ترجمتها سواء كانت أسماء أشخاص أو كيانات أم أسماء جغرافية وخلافه. كذلك تختلف صعوبة الترجمة باختلاف اللغة المنقول منها وإليها. فتصنيف أسماء الأعلام واسع، وما ينطبق على ترجمة اسم لا ينطبق بالضرورة على ترجمة اسم آخر.

يعني هذا البحث أولا بإبراز الطبيعة اللغوية للإسم العلم، وبتوضيح أن ما ينقل في المقام الأول هو دال الإسم العلم وليس مدلوله كما يحدث بالنسبة للأسماء أو الكلمات الأخرى. ولكن هذا لا يعني افتقار أسماء الأعلام إلى المعنى أو الدلالة، فإذا كانت الأسماء الأجنبية ليس لها معنى عادة فإنها قد تحمل دلالة تبعا لسياق النص. أما الأسماء العربية فمعظمها له معنى ويحمل أحيانا أكثر من مستوى دلالي : ديني واجتماعي وغيره. وكلما زادت الجرعة الدلالية للاسم شكل هذا صعوبة للمترجم.

كذلك يبحث هذا البحث إشكالية نقل الأصوات من لغة إلى أخرى في ظل عدم تطابق الأبجديات اللغوية. وتقدم عدة نماذج للمعادلات الصوتية والكتابية التي يستخدمها المستشرقون ومستخدمون اللغة العربية لنقل بعض الأصوات غير الموجودة في لغاتهم الأصلية. ويخلص البحث إلى بعض الحلول التي يمكن اللجوء إليها لتسهيل عملية نقل أسماء الأعلام بأسلوب منهجي.

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية بكلية الألسن جامعة عين شمس.

Transliterationssystem

ا	= ā	ف	= f
ب	= b	ق	= q
ت	= t	ك	= k
ث	= ṯ	ل	= l
ج	= ğ	م	= m
خ	= ḫ	ن	= n
ح	= ḥ	ه	= h
د	= d	و	= w / ū
ذ	= ḏ	ى	= y / ī
ر	= r	hamza	= ʾ
ز	= z	fatḥa	= a
س	= s	kasra	= i
ش	= š	ḍamma	= u
ص	= ṣ	sukūn	= Vokallosigkeit
ض	= ḍ	šadda	= Verdoppelung
ط	= ṭ		
ظ	= ẓ		
ع	= ʿ		
غ	= ġ		

BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE. In Vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, Völlig neu bearbeitete auflage. Mannheim 1986. (Schrift).

ALPHABET ARABE

TRANSLITTERATION

ARABE	LATIN
ا	A
ب	B
ت	T
ث	TH
ج	J
ح	Ḥ
خ	KH
د	D
ذ	DH
ر	R
ز	Z
س	S
ش	CH
ص	Ṣ
ض	Ḍ
ط	Ṭ
ظ	Ẓ
ع	ʿ
غ	GH
ف	F
ق	Q
ك	K
ل	L
م	M
ن	N
ه	H
و	W

LETTRES	PRONONCIATION
A	prononciation normale
'A	précédé de '(laryngale)
B	prononciation normale
CH	prononciation normale
D	prononciation normale
Ḍ	"D" emphatique
DH	sorte de "TH"anglais très léger
F	prononciation normale
GH	"R" grasseyé français
H	"H" aspiré français
Ḥ	son qui sort du fond de la gorge
I	prononciation normale
'I	précédé de '(laryngale)
J	prononciation normale
K	prononciation normale
KH	"JOTA" espagnol
L	prononciation normale
M	prononciation normale
N	prononciation normale
Q	son qui sort du fond de la gorge
R	"R" roulé espagnol et italien
S	se prononce "S"même entre deux voyelles
Ṣ	"S" emphatique français dans "SALUT"
T	"T" français dans "TURC"
Ṭ	"T" français emphatique dans "TABLE"
TH	"TH" anglais dans "SOUTH"
U	"U" espagnol soit le "OU" francais
'U	précédé de '(laryngale)
W	"Weu" comme "OUI"
Y	"Yeu" comme dans "YATCH"
Z	prononciation normale
Ẓ	"TH" anglais dans "THIS"
'	précède les voyelles A.I.U (hamza) qui confirme le hiatus des dites voyelles
¯	indique que la voyelle est longue

TIDJANI (Dina) - *Dictionnaire des prénoms arabes* - Rabat – Imprimerie El Maarif Al Jadida - 1997.

FIKR WA IBDDA'

Full Transliteration Table

'	أ	ḍ	ظ
b	ب	ṭ	ط
t	ت	ẓ	ض
th	ث	3	ع
j	ج	gh	غ
ḥ	ح	f	ف
kh	خ	q	ق
d	د	k	ك
dh	ذ	l	ل
r	ر	m	م
z	ز	n	ن
s	س	h	هـ
sh	ش	w	و
ṣ	ص	y	ي

long vowels: a u i

diphthongs: aw ay

SYSTÈME DE TRANSCRIPTION

I. CONSONNES

NON EMPHATIQUES	EMPHATIQUES	NON EMPHATIQUES	EMPHATIQUES
ʾ (suscrit, ex. ʾ*akal*)	ʾ̣	*l*	*ḷ*
b	*ḅ*	*m*	*ṃ*
d	*ḍ*	*n*	*ṇ*
ḏ	*ḏ̣*	*ŋ* (c'est *n* post-palatalisé devant *g* ou *k*)	*ŋ̣*
f	*f̣*	*q*	
g	*g̣*	*r*	*ṛ*
ǧ (prononcer *dj*)		*s*	*ṣ*
ž (prononcer *j*)		*š*	*ṣ̌*
ġ (prononcer *r* grasseyé)	*ġ̣*	*t*	*ṭ*
h (comme dans anglais *who*)	*H*	*ṯ*	*ṯ̣*
ḥ (clas. ح)	*Ḥ*	*w*	*ẉ*
ḫ (comme *ch* dans *Woche* allemand)	*ḫ̣*	*y*	*ỵ*
k	*ḳ*	*z*	*ẓ*
		ʿ (suscrit, ex. ʿ*abd*)	ʿ̣

II. VOYELLES

BRÈVES	EMPHATIQUES	LONGUES	LONGUES EMPHATIQUES
a	*ạ*	*ā*	*ạ̄*
e (comme *é* français)	*ẹ*	*ē*	*ẹ̄*
ə (= *e* muet français; également suscrit ex. *f*ᵊ)	*ə̣* (également suscrit)	*ī*	*ị̄*
i	*ị*	*ō*	*ọ̄*
o	*ọ*	*ū*	*ụ̄*
u (comme *ou* français)	*ụ*		

III. ˈ, ce signe se place sur une syllabe pour indiquer la place de l'accent.

TOMICHE Nada – *Le parler arabe du Caire* –La Haye – Paris - Mouton et Co – 1964

FIKR WA IBDDA'

Annexe II

SYSTÈME DE TRANSCRIPTION

Le système de transcription technique retenu est le plus simple. Il est donc assez proche du système de francisation et peut être compris par un lecteur non spécialiste.

ء — '	ز — z	ف — f
ب — b	س — s	ق — q
ت — t	ش — ch	ك — k
ث — th	ص — ṣ	ل — l
ج — j	ض — ḍ	م — m
ح — ḥ	ط — ṭ	ن — n
خ — kh	ظ — ẓ	ه — h
د — d	ع — c	و — w
ذ — dh	غ — gh	ي — y
ر — r		

voyelles brèves : a - i - u voyelles longues : â - î - û

GEOFFROY (Younous et Néfissa) - *Le livre des prénoms arabes* - Paris – Collection Vivre l'Islam en Occident – 1991.

FIKR WA IBDDA'

Annexe I

B. SIGNES DE L'API UTILISÉS POUR LE FRANÇAIS

a. Les voyelles

API	exemples	API	exemples
i	lit, cygne	ɔ	mort, sotte
y	rue, sûr	a	ma, table
u	roue	ɑ	mât
e	été, marcher	ə	je, ce
ɛ	fête, il était	ɛ̃	brin, pain
ø	deux	œ̃	brun, emprunt
œ	odeur, seule	ɔ̃	blond
o	mot, saute	ɑ̃	blanc

b. Les consonnes et les semi-consonnes

API	exemples	API	exemples
p	pain	ʃ	chou
b	bain	ʒ	joue, girafe
t	toit	m	hameau
d	doigt	n	anneau
k	cou, qui	ɲ	agneau
g	goût, gorge	ŋ	parking
f	file	ʀ	rue
v	ville	l	lu
s	dessert, soie	j	pied, yaourt, fille
z	désert, zoo	ɥ	nuit
w	oui		

DERIVEY (Nicole) - *La phonétique du français* - Paris – Seuil – 1997.

GUESSOUS (Hamid)
Traduction et Subjectivité. Mise en oeuvre de la différence - In *Turjuman, Revue de traduction dans le monde arabe*- Vol. 7 – Numéro 1- Avril 1998 – Maroc- pp. 71 – 89.
JONASSON (Kerstin)
Les noms propres métaphoriques construction et interprétation - In *Langue Française* - N° 92 - Décembre 1991 – Syntaxe et sémantique des noms propres - Paris - Larousse – 1991 pp. 64 – 81
LASRI (Abderrahim)
Lexique de prénoms Arabes - (Agent du Réseau National d'accueil d'information et d'orientation) - (S.I.) - (S.D).
MEGALLY (Samir)
Votre prénom, que signifie-t-il? Paris – Mégally S- 1996.
MENACERE (Mohamed)
Arabic Discourse: overcoming stylistic difficulties in translation. In – *Le monde de la traduction* - Beyrouth – Centre Euro-Arabe d'études de la traduction - 1994 - pp. 21 – 26.
MOIRET (Joseph- Marie)
Mémoires sur l'expédition d'Egypte – Paris- Pierre Belfond - 1984.
MINACORI-VIBERT (Patricia)
La traduction de la littérature enfantine: le rapport texte-image - In *Revue des lettres et de traduction université des Lettres* - N° 6 - Liban – Kalisk –2000 pp. 165-215.
NOAILLY (Michèle)
L'Enigmatique Tombouctou. Nom, propre et position de l'Epithète - *In Langue Française*- N° 9 – Décembre1991 – Paris – Larousse –1991 pp. 104 – 126.
NOUJAIM (Antoine)
La mémoire des mots, un problème fondamental pour la traduction - In *Revue des lettres et de traductions* –N° 4 – Liban – Kaslik –1998 - pp. 31 – 55
SCHIMMEL (Anne-Marie)
Noms de personne en Islam (traduit de l'anglais par Leïli Anwar Chenderoff) – Paris- Presse Universitaires de France- 1998.
TIDJANI (Dina)
Dictionnaire des prénoms arabes - Rabat – Imprimerie El Maarif Al Jadida - 1997.
TOMICHE (Nada)
Le parler arabe du Caire –La Haye – Paris - Mouton et Co – 1964

مصادر عربية

الخزرجى (عبود احمد) - اسماؤنا ، اسرارها ومعانيها - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى ١٩٨٦
السامرائى (إبراهيم) -الأعلام العربية - المكتبة الأهلية - بغداد - ١٩٦٤
- بحث فى أسماء الناس - دار الحداثة – بيروت1990
المقداد (محمود) - تاريخ الدراسات العربية فى فرنسا – عالم المعرفة رقم ١٦٧– الكويت – ١٩٩٢
شاهين (عبد الصبور) - أثر القراءات فى الأصوات والنحو العربى - مكتبة الخانجى – القاهرة ١٩٨٧
عبد العزيز بن عبد الفتاح القارئ (أبى عاصم) - قواعد التجويد - الطبعة الرابعة - ١٩٧٦
كلاد (محمد) - عوائق ترجمة المصطلحات الجغرافية إلى العربية، المصطلحات الكارطغرافية نموذجا ,In -
Turjuman, Revue de traduction dans le monde arabe, Vol. 7, N°1, Avril 1998, Maroc, pp. 79 – 88.

BIBLIOGRAPHIE

AL-ASHMAWI (Fawzia)
«La langue arabe comme langue officielle des Nations Unies : Unité linguistique et diversité dialectale ». *In revue des lettres et de traduction université des lettres* - N°6 - Liban – Kalisk – 2000 – pp. 155- 163.
ALTHUSSER (Louis)
L'avenir dure longtemps - Paris – Editions STOCK/IMEC - 1992.
BELHAMDI (Abdelghani) SALVETAT (Jean-Jacques)
Les plus beaux prénoms du Maghreb - Paris - Editions du Dauphin –2000.
BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE.
In Vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, Völlig neu bearbeitete auflage. Mannheim 1986. (Schrift).
CHAHINE J.
Les milles et un noms Arabes - Paris - Collection "Bilingue" Editions Asfar – 1987.
CHAUMIER (Jacques)
Le traitement linguistique de l'information- 3e éd. Mise à jour et augmenté
Paris – Entreprise moderne d'Edition – 1988.
CHISS (Jean-Louis) – FILLIOET (Jacques) - MAINGUENEAU (Dominique)
Linguistique Française - Paris – Hachette – 1983.
D. AUTESSERRE et F. AUTESSERRE
Transcription et translittération – in *Universalis* – Version électronique 7
DERIVEY (Nicole)
La phonétique du français - Paris – Seuil – 1997.
DIB (Fatiha)
Les prénoms arabes - Paris – L'Harmattan –1995.
GALANES (Georgios) TONNET (Henri)
Problèmes de lexicographie Gréco-Française - In, *Dictionnaires bilingues, méthodes et contenus* - Paris – Honoré Champion – 2000- pp. 39 – 47.
GARY-Prieur (Marie-Noële)
Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique? In – *Langue Française* - N° 92- Décembre 1991 – syntaxe et sémantique des noms propres – Paris - Larousse 1991 – pp. 4 - 24
Grammaire du nom propre
Paris - Presses Universitaires de France – 1994.
GEOFFROY (Younous et Néfissa)
Le livre des prénoms arabes - Paris – Collection Vivre l'Islam en Occident – 1991.
GOUVARD (Jean-Michel)
La pragmatique outils pour l'analyse littéraire - Paris – Armand Colin –1998.

3 – La traduction des documents officiels (acte de naissance, diplôme etc.) exige l'adoption de l'orthographe que la personne concernée a l'habitude d'utiliser, ou telle qu'elle existe dans son passeport, pour ne pas causer des problèmes d'identification.
4 - Lorsque le nom propre a une "orthographe historique" dans la langue réceptrice, l'usage de cette orthographe est indispensable .
5 - Pour les noms géographiques, il faudra selon le cas:
- Appliquer la règle de "l'orthographe historique"
- Consulter l'Atlas des deux langues en question.
6- Si le nom propre appartient à une langue que le traducteur ignore, il faut consulter quelqu'un qui connaît la langue.
7 - Pour les noms de marques, il est indispensable d'adopter la transcription vulgarisée, sinon elle perdra son caractère de marque.
8 - En principe, il faudra adopter la façon la plus simple et la plus efficace pour rendre le nom propre arabe même si elle semble inhabituelle. Cette écriture tiendra compte des sons et non pas des lettres.
9- Le nom original doit être ajouté systématiquement devant sa translitération ou sa traduction.
10 - Il est souhaitable de mettre en place des dictionnaires bilingues ou multilingues de noms propres.

Les moindres détails d'une traduction doivent être pris en considération... entre autres, le nom propre.

titre d'exemple s'écrit *Ihsan* en français. Pour un francophone qui ne connaît pas du tout le nom, la dernière voyelle « *an* » est nasale. La présence d'un e muet est nécessaire pour la dénasalisation de la dernière syllabe, afin que soit prononcé le n final. (Notons également que ce « *a* » de Ihsane reste incorrect. A notre avis, le son « *è* » (Ihsène) rapproche cette orthographe de la prononciation arabe).

Même confusion pour un nom comme حسام . Ecrit « Hosam », un francophone le lira « *ozan* ». Pour qu'il se prononce plus correctement, il faut :

1-signaler par un signe diacritique que le *H* est prononcé,

2 - dénasaliser la voyelle finale en ajoutant un *e* muet,

3 - utiliser le *ç* au lieu du *s* qui placé entre deux voyelles se prononce *z* (doubler le *s* modifiera la prononciation).

Même si cette forme paraît étrange «Hoçame» a plus de chance de se lire correctement.

Il est vrai que ce n'est pas toujours facile de jongler entre les deux systèmes phonétiques et trouver des solutions. D'ailleurs, le domaine de la phonétique comparée reste à être travaillé.

Une dernière récapitulation:

1 - En règle générale, et sauf exception, le nom propre ne se traduit pas.

2 - Lorsque le nom propre a un sens, implique une connotation, ou réfère à une entité déterminée dont la compréhension est indispensable à l'intelligibilité du texte, la traduction s'effectue en notes infrapaginales. Sinon, il appartient au traducteur de juger de la nécessité de telles notes.

rapproche de plus en plus de la forme sonore correcte émise lors de la prononciation du nom, quels que soient les graphèmes utilisés dans l'écriture. Ce procédé fait partie de la solution selon laquelle GALANES propose d'utiliser pour les noms propres

> « *en règle générale, la transcription "simple" ou d'inspiration phonétique* » en utilisant « *l'orthographe la plus simple* »[42].

Nous avons une certaine tendance à transférer les lettres et non les sons : nous écrivons par exemple le *L* de *Al-* ou *El-* utilisés dans certains noms propres arabes, alors que, quand il s'agit du ال شمسية , ce *L* est muet. Comme on le fait actuellement, il est plus correct d'écrire par exemple Nasreddin au lieu de Nasr el din (notons l'élimination du *L* muet, et mis en évidence de la gémination du د) . Il y va de même pour Abdessalam, Abderréhim, Ibnounnadîm (ou Ibnunnadîm : selon les règles de la transcription phonétique internationale, le *u* est le symbole phonétique de *ou*). Remarquons que la prononciation peut être aussi Ibnannadîm, selon la position du nom dans la phrase arabe. Mais comme ces règles de grammaire arabe ne peuvent être appliquées sur la phrase française, il nous semble qu'il faut adapter la forme initiale ou familière de la prononciation. Cette *translittération/transcription* simple doit également tenir compte de toutes les règles de la phonétique arabe dont par exemple celle dite إدغام , ou incorporation de la première lettre dans la suivante de sorte qu'elles deviennent une seule lettre doublée [43], quand elles sont applicables aux noms propres.

Cette écriture doit par ailleurs tenir compte des règles de prononciation de la langue réceptrice: le nom propre إحسان à

---

42 - GALANES (Georgios) TONNET (Henri) – op. cit. - p. 43.

43 - cf : عبد العزيز بن عبد الفتاح القارئ (أبي عاصم) - قواعد التجويد - الطبعة الرابعة - ١٣٩٩ هـ

"procurer un ouvrage de référence à l'usage des organismes publics qui sont en relation avec la naissance (maternités, mairies) et l'enfance (crèches, écoles, centre culturels) "[40].

Tout important qu'il soit, ce livre ne tient pas compte des noms arabes n'appartenant pas à l'Islam, ni des variantes régionales. Son domaine d'usage reste ainsi assez limité. En comblant ces lacunes, il peut constituer un guide aux arabophones, les aidant à écrire correctement leur prénom en lettres latines. Il aidera sans doute à éliminer certains problèmes surtout juridiques: écrit de plus d'une façon dans plusieurs documents officiels, le nom de la personne concernée n'est plus forcément valable devant le juge ; pour lui, il ne s'agira plus de la même personne, ce sera une chose à prouver.

Par contre, ce livre profite du système de translittération de l'alphabet arabe qui normalise la prononciation et l'écriture, but essentiel du livre. Il appelle son système : Francisation [41], et essaye de simplifier autant que possible l'écriture des prénoms.

Il faut signaler que les signes diacritiques exigent en informatique un traitement de texte spécial, non disponible pour le grand public. D'usage surtout dans les milieux académiques et intellectuels, ce système reste à être généralisé. Il est souhaitable par ailleurs d'approfondir les études dans le domaine de la phonétique comparée, et de fixer une méthode respectant les règles de la phonétique arabe, surtout dans une chaîne parlée.

Nous avons remarqué qu'une certaine forme de transcription / translittération (reposant sur l'application d'un mélange des deux procédés) est actuellement d'usage. Elle se

---

40 - GEOFFROY (Younous et Néfissa) – op. cit. - 5

41 - Ibid. p. 26

de plusieurs façons: Mohammed, Muhammad, Mahomet, Mehemmed, Mahmad. Même chose pour Sadek et Taher s'écrivent Sadok[35] et Tahar au Maghreb, etc.

Dans une étude intéressante concernant les logiciels utilisés pour la recherche phonétique des noms propres de personnes ou de lieux, comme celui de "*l'Annuaire électronique*" effectué par le Centre Nationale d'Etudes des Télécommunications, CHAUMIER finit par constater la difficulté de cette recherche assistée par ordinateur (RAO)

> " *du fait de la variété des graphies des noms propres, en particulier des noms d'origine étrangère: Tchang Kai Chek pourra aussi être écrit Chang Kai Chek* " [36]. Il insiste qu'il est "*fort difficile de prévoir les graphies pouvant être utilisées si le nom est peu connu ou issu d'une langue peu pratiquée. C'est ainsi que le nom du ministre congolais SEDOK a fait l'objet de sept graphies différentes dans un même corpus documentaire: Cedoc, Cedok, Seddoc, Sedoc etc.*"[37]

"*Le livre des prénoms arabes*" [38] est une tentative visant à fixer l'orthographe des prénoms arabes. Il

> « *recense les prénoms arabes en fonction des critères islamiques, les traduise et les transcrive en lettres latines afin de les rendre parlants, familiers*" [39].

Publié à Paris, ce genre de livre est en fait indispensable dans un pays comme la France, hébergeant beaucoup d'Arabes. L'un de ses objectifs est de

---

35 - Voir aussi les variantes du même nom, citées quelques lignes plus loin : Sedok etc.

36 - CHAUMIER (Jacques) - *Le traitement linguistique de l'information* - 3e éd. Mise à jour et augmenté, Paris, Entreprise moderne d'Edition, 1988. p. 174.

37 - CHAUMIER (Jacques) – op. cit. – p. 174.

38 - GEOFFROY (Younous et Néfissa) – *Le livre des prénoms arabes*, Paris, Collection Vivre l'Islam En Occident , 1991.

39 - Ibid – p. 5.

phonétisme du nom original comme : Alexandrie, Aboukir , Rosette, El Rahmanieh, Le Caire, Rôdah, Boulaq, Embabeh, Menouf, Damiette, Menzaleh, etc., n'ont pas posé de problèmes. Mais c'est en comparant son texte avec les références arabes sur l'expédition et les cartes géographiques marquant l'itinéraire de la campagne de Bonaparte que nous avons pu retrouver certains noms cités comme : Chebreïs شبراخيت , Mit-Gamar ميت غمر ; Sediman سدمنت ; Doundeh دنوهيا etc. Les ruelles existant dans les petits villages sont restées introuvables…

Le cas des noms de personnes, même familiers, n'est pas plus simple. Citant une source française, Mahmoud al-MEQDAD écrit : « A. Rachid, (أو رشيد) أمينة راشد " [33]. Moins familier, un nom comme « Jaghloul » nous a pris des semaines de recherche avant de savoir qu'il s'agit de l'intellectuel arabe عبد القادر جغلول.

A côté des phonèmes qui ne coïncident pas d'une langue à l'autre, et que les graphèmes ne sont pas toujours en mesure de rendre, un autre facteur joue à l'oral et affecte parfois la translitération: chaque son a "*à la fois un timbre qui lui est propre (étant donné son articulation) et une couleur* " [34] qui change parfois selon la région, créant des variantes: Jamila ou Djamila sont des variantes régionales du prénom féminin *Gamila* telle qu'on le prononce et écrit en Egypte. Il y va de même pour beaucoup d'autres prénoms tels que Fatma (en haute Egypte on dit plutôt Fatna), la version maghrébine est Fatima. Mohamed, le nom arabe le plus commun est translittéré

---

[33] المقداد (محمود)- تاريخ الدراسات العربية فى فرنسا – عالم المعرفة رقم ١٦٧– الكويت – ١٩٩٢ صـ ٢٠٠ -

[34] - CHISS (Jean-Louis) – FILLIOET (Jacques) - MAINGUENEAU (Dominique) – *Linguistique Française*, Paris, Hachette, 1983, p. 87.

etc.[31] Une actualisation assez régulière de ces dictionnaires est toujours avantageuse.

Cités dans un texte à traduire, les noms propres appartenant à une langue inconnue par le traducteur exigent la consultation d'une personne connaissant cette langue. Ces noms doivent s'écrire conformément à la prononciation correcte. Que de noms d'écrivains étrangers (russes, allemands, espagnols etc.) sont mal prononcés en arabe à cause d'une première translittération erronée qui, avec le temps, a acquis une existence permanente au point que c'est la prononciation exacte qui choque l'ouïe. En règle générale, il faut ajouter systématiquement le nom original à côté de sa translittération.

En traduisant le plus difficile, à notre avis, est de retrouver l'écriture originale correcte d'un nom propre (géographique ou autre) translittéré dans une autre langue par l'auteur. En écrivant ses « Mémoires sur l'expédition d'Egypte » [32], le capitaine MOIRET cite le nom des villes, des villages et parfois des rues qu'il a traversés en Egypte. La difficulté réside ici en deux choses :

1 - Plus de 200 ans nous séparent de ces événements. Le nom de certains lieux a peut-être changé entre temps.
2- L'auteur retient parfois ce qui lui semble être la bonne prononciation de certains lieux.

Evidemment, les noms cités ayant respecté l'orthographe historique traditionnelle, ou la translittération la plus proche du

[31] - Cf. GARY-PRIEUR, op. cit. - pp. 227 / 228.
[32] - MOIRET (Joseph- Marie) – *Mémoires sur l'expédition d'Egypte* – Paris, Pierre Belfond, 1984.

d'*équivalence*. Exemple : *Platon* أفلاطون , Aristote أرسطو . D'ailleurs, ici les deux noms, français et arabe, sont des équivalents de l'original grec. Nous avons en arabe également le cas de ابن رشد Averroès et celui de ابن سينا Avicenne etc. Il est parfois difficile de trouver ces équivalences, d'autant plus qu'il n'existe presque pas de dictionnaires de noms propres bilingues servant à les procurer[29] aux traducteurs.

Ce même problème s'étend également aux noms propres géographiques de pays comme : Egypte مصر ; de villes comme : Rosette رشيد , Casa الدار البيضاء , Cordoue قرطبة etc. ; de montagnes comme : Gibraltar جبل طارق , ou autres. Plusieurs conventions internationales, notamment celles adoptées lors de la conférence de Genève en 1982, stipulent l'usage d'une orthographe conforme à la prononciation arabe, sur les cartes concernant les lieux géographiques du monde arabe, exemple : AR-RIBAT au lieu de Rabat, ALQAHIRA au lieu du Caire etc.[30] Comme ces conventions sont restées lettres mortes, la solution disponible consiste à consulter un Atlas français et un autre arabe pour vérifier l'orthographe correcte des noms, de part et d'autres.

Un dictionnaire bilingue de noms géographiques nous épargnera cette rentrée au labyrinthe, surtout que les noms géographiques constituent un ensemble fini qui se caractérise par une certaine stabilité (parfois, pour des raisons politiques le nom d'un pays change الجمهورية العربية المتحدة، جمهورية مصر العربية etc. mais en général c'est assez rare) et qui ne connaît pas d'ambiguïté référentielle: il n'y a qu'une France, une Egypte

---

[29] - Il n'y a que des annexes à entrées très limitées dans des dictionnaires comme المورد، المنجد qui fournissent ce genre d'informations.

[30] - كلاد (محمد)- عوائق ترجمة المصطلحات الجغرافية إلى العربية، المصطلحات الكارطغرافية نموذجا - In, *Turjuman, Revue de traduction dans le monde arabe,* Vol. 7, N°1 , avril 1998, Maroc, p. 86.

de la traduction des sigles; il est *traduit* par: منظمة الأمم المتحدة et non pas أونو . D'ailleurs, la presse hésite fréquemment entre l'usage des acronymes et leur traduction.

A côté de la *translittération* du nom propre et de sa *traduction*, il existe une autre modalité de transfert qu'Antoine NOUJAIM considère comme *traduction*, alors que nous estimons qu'il s'agit dans ce cas spécifique de *variantes* ou d'*allomorphes*. Selon lui, il s'agit de

> "*traduire le mot par un autre dont l'étymologie est analogique à la sienne, malgré les divergences qui peuvent exister entres les éléments qui composent les deux étymologies*" [27].

Exemple: Marie مريم; Abraham إبراهيم; Jésus يسوع; Jacob يعقوب ; Isac اسحاق etc. Notons qu'il s'agit des mêmes personnes saintes appartenant à plusieurs cultures et dont le nom varie selon la langue utilisée. Ce cas ne s'applique pas, par exemple, au nom du Pape « Jean Paul II » rendu parfois en arabe par: يوحنا بولس الثانى ce qui est incorrecte à notre avis. Sa sainteté s'appelle جان بول الثانى sans variantes culturelles. Il sera par contre inconcevable d'écrire جيزو à la place de يسوع ou مارى quand il s'agit de la sainte مريم .

Il existe aussi une "*orthographe historique*" [28] que le traducteur doit respecter, même si elle s'écarte complètement de la prononciation originale. Exemple : أبو الهول Sphinx. Quand l'écart est moindre et qu'il garde une certaine trace de la prononciation originale, nous pouvons, à notre avis, aussi parler

[27] - NOUJAIM (Antoine) – op. cit. - p. 43.

[28] - GALANES (Georgios) TONNET (Henri) – Problèmes de lexicographie Gréco-Française – In, *Dictionnaires bilingues, méthodes et contenus*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 43.

Que ce soit des noms de personnes ou de choses, le procédé de transfert reste généralement le même : le nom du quotidien *Le Monde* se rend par لوموند (notons l'articulation du *e* labiale) et non pas العالم . De même, dans un texte traduit vers le français, le nom du quotidien الأهرام ne peut pas être *Pyramides* mais Al-Ahram. Les noms de marques ou de produits portant le plus souvent le nom du fabriquant ou de la région productrice gardent en arabe le même phonétisme. Exemple: Renault رينو (notons le *e* , ici écarté), Yves Saint Laurent إيف سان لوران (du fait de la non existence de voyelles nasales en arabe, on remarquera la dénasalisation de *ain* et de *en* : آن), Limoge ليموج (sans les trois point sous le ج ce sera un *gu*) ou Camembert كاممبير (la dénasalisation ici n'est pas rendu par un ن comme dans l'exemple précédent, mais elle révèle la double présence du m) etc.

Les sigles posent en général beaucoup de problèmes de traduction surtout lorsqu'ils sont peu connus et prêtent à une ambiguïté d'interprétation: *"J.C.J. pourrait être International Court of Justice aussi bien que International committee of Turists."* [25] Les sigles ne sont généralement pas rendus par en arabe des graphèmes détachés. Le nom de l'entité est traduit en entier. Certains acronymes[26] sont rendus dans la presse tels qu'ils sont prononcés dans leur langue d'origine comme: Unesco يونسكو , ASEAN أسيان etc. , mais ce n'est pas une règle générale. L'acronyme ONU, par exemple, suit le modèle

[25] - AL-ASHMAWI (Fawzia) «La langue arabe comme langue officielle des Nations Unies : Unité linguistique et diversité dialectale ». In *revue des lettres et de traduction université des lettres*, N°6, Liban, Kalisk, 2000, p. 161.

[26] - la différence entre *l'acronyme* et *le sigle* est que *le sigle* est l'ensemble des lettres initiales servant d'abréviation, chaque lettre se prononce à part. Alors que *l'acronyme* est un sigle que l'on prononce comme un mot comme l'Unesco.

autrement. Pour les langues à écriture «incomplète» (consonantique: hébreu, arabe, etc.), ces règles n'ont pu être appliquées sans modification, sous peine de conduire à des vocables illisibles. Aussi l'I.S.O. recommanda-t-elle la vocalisation préalable, c'est-à-dire la restitution des voyelles habituellement omises dans l'écriture de ces langues. Dans ce cas, la procédure n'est plus tout à fait automatique, car elle exige une bonne connaissance de la langue à translittérer. »[22]

Des orientalistes, surtout français et allemands, ont tenté de normaliser la translittération de l'alphabet arabe [23]. Bien que limitées, des différences existent entre les listes qu'ils en ont dressé et qui restent, relativement, fonction de la conception de l'utilisateur :

- Des sonorités de sa langue d'origine,
- Et parfois du dialecte arabe en question.

Pour la translittération en arabe de certaines consonnes latines comme le v, le j et le p, la solution a été l'ajout de trois point sur les consonnes arabes proches le ڤ , le پ et le چ . Mais les hésitations demeurent, surtout quant à la translittération de la voyelle *e* par exemple: les noms propres français impliquant *de* sont rendus le plus souvent par دي , mais parfois aussi par دو qui – à notre avis – est plus correcte (même si cette prononciation se rapproche en arabe du *o*) compte tenu de l'articulation du *e* et du mouvement arrondi, ou labialisé, des lèvres; alors que l'articulation de دي exige l'écartement des commissures labiales [24] et produit une sonorité qui correspond à un *di* ou un *de* prononcé en anglais.

---

22 - D. AUTESSERRE et F. AUTESSERRE – op. cit.

23 - Voir annexe II.

24 - Cf. DERIVEY (Nicole) – *La phonétique du français*, Paris, Seuil, 1997. P. 19.

Cette transcription s'effectue à l'aide d'un alphabet phonétique international (API) [21] qui tient surtout compte des phonèmes relativement communs à un grand nombre de langues, et lisibles universellement de la même façon.

Pour transcrire correctement un mot, il est indispensable d'avoir une connaissance parfaite des symboles représentatifs de cet alphabet, et de la valeur des phonèmes selon leurs positions dans le mot et leurs combinaisons avec les autres sonorités. Cette connaissance est spécialisée, elle n'est pas à la porté de tout le monde, même parmi les spécialistes des sciences des langues. D'ailleurs, si certains traducteurs connaissent cet alphabet et ses règles, ils ne peuvent pas utiliser ces symboles dans leurs traductions: qui sera en mesure de les lire?

Cet emprunt ne s'effectue donc pas par la *transcription*, mais à l'aide d'un autre procédé, celui de la *translittération*: opération permettant de reproduire les mots appartenants à des alphabets autres que l'alphabet latin, en l'utilisant tout en ajoutant des signes diacritiques pour indiquer la modification de la prononciation initiale. Ce qui n'est pas non plus simple:

> « *Afin de faciliter cette opération et d'éviter toute ambiguïté, l'Organisation internationale de normalisation (I.S.O.) a édicté des règles de correspondance d'unité graphique à unité graphique: le même signe doit être rendu toujours de la même façon, et en principe un signe d'un alphabet ne doit correspondre qu'à un seul signe de l'autre. On tâchera de ne rendre un signe par deux signes que lorsque l'alphabet latin n'offrira pas de possibilité raisonnable de faire*

[21] - Voir l'API, annexe I.

rendu. Le transfert de ce nom propre, qui doit être conforme à son signifiant original, ne répond pas à des critères de traduction standardisés. Il ne s'agit même pas toujours, comme peuvent penser les traducteurs débutants, de rendre tout simplement les mêmes sonorités dans la langue d'arrivée. Ce seul aspect phonétique est lui-même complexe.

Reprenons déjà le titre de notre recherche: "*la traduction du nom propre*"; traduisons-nous effectivement le nom propre? Bien que rare, la traduction des noms propres n'est pas complètement exclue. Les noms de Sociétés, de Banques ou autres, sont parfois traduits, surtout par la presse, pour élucider le genre d'activité exercé par l'entité en question. Exemple : le World Trade Center مركز التجارة العالمي etc .

Il faut préciser toutefois qu'en principe, les noms propres ne sont pas traduits. نشوى par exemple, ne se rend pas par "extase" mais par Nachwa. Il s'agit ici d'une sorte d'emprunt respectant le plus possible les sonorités du mot, en dépit de l'écart phonétique qui existe en premier lieu entre la représentation graphique d'une langue et sa propre prononciation (en français, que de graphèmes s'écrivent sans être prononcés), et évidemment entre les langues d'origines différentes. La transcription phonétique met cet écart en relief. C'est

> *« lorsqu'on écrit une langue en considérant non plus son contenu mais son expression propre, au terme d'une analyse plus ou moins fine de ses éléments phoniques, que l'on pourrait parler de transcription ».*[20]

---

[20] - D. AUTESSERRE et F. AUTESSERRE - Transcription et translittération – in *Universalis* – Version électronique 7

3- à une région: surtout les noms masculins: الأبنودى الأسوانى ، قناوى etc.

Toutes ces informations qui situent la personne par rapport à l'espace, au temps, et à une certaine appartenance religieuse ou sociale, et qui *«relèvent d'un ordre de désignation éthniquement autre»* [18] ne sont pas forcément occultées par *la traduction*, mais parce que le destinataire ne partage pas les mêmes connaissances que l'émetteur. C'est pourquoi *« L'intrusion du traducteur est conditionnée par le destinataire de la traduction »*,[19] sinon l'ajout des notes n'est pas indispensable.

Ainsi, pouvons-nous déduire, que tant que le nom propre est pauvre sémantiquement, et qu'il se réduit à dénommer simplement l'entité auquel il se rapporte, il posera moins de problèmes de traduction. Mais tant que la richesse de son contenu augmente, et se charge d'un sémantisme assez vaste en fonction de son contexte, là, commencent les problèmes de sa traduction qui ne peuvent se résoudre la plupart du temps que par des notes infrapaginales.

III – Problèmes liés au graphisme et à la prononciation :

Le nom commun aussi bien que le nom propre servent à dénommer. Toute dénomination est en principe susceptible d'être prononcée. Toutefois, en traduisant, alors que c'est le signifié du nom commun qui est traduit, c'est le double aspect acoustique et graphique du signifiant du nom propre qui est

---

18 - GUESSOUS (Hamid) – Traduction et Subjectivité, mise en oeuvre de la différence. In, *Turjuman, Revue de traduction dans le monde arabe*, Vol. 7, N°1 , Avril 1998, Maroc, p.76.

19 - Ibid. p. 78.

par exemple: الجحش ، الحيوان etc. ; ou par contre, à donner des prénoms "porte-bonheur" [15] par exemple: خير ، مسعدة ، مبروكة . Dans un texte littéraire, si ces nuances sont utilisées par l'écrivain d'une façon signifiante, elles doivent être expliquées par le traducteur.

Le prénom révèle parfois, avec le genre, l'appartenance religieuse de la personne qui le porte (surtout dans certaines régions arabes). Par exemple: les noms simples masculins ou féminins comme Rachel, Ahmed, Mina, Zeinab, Marie etc.; et les noms arabes composés par le préfixe "Abd" (adorateur, serviteur) réservés *"exclusivement au Dieu unique désigné par son nom comme dans "Abdallah" ou par ses attributs, comme dans abdelwahab. (...) modèle (qui) n'existe que pour le masculin"*[16] ; ou à partir de la racine "allah": *"Nasrallah = victoire de Dieu, Choukrallah = remerciement de Dieu, etc. Tous ces noms évoquent naturellement une atmosphère religieuse."*[17] Les noms propres utilisés par Naguib Mahfouz ou Edward el-Kharrate à titre d'exemple dans certaines de leurs œuvres nous transmettent cette information indispensable à la compréhension des personnages et, parfois, des motifs qui muent leurs actions.

Certains noms propres nous renvoient :

1 - à une époque : par exemple les noms féminins se terminant par la syllabe " ية " comme قدرية ، حسنية، فوزية، شكرية، فكرية etc. étaient plus en vogue vers la première moitié du XX^e^ siècle;

2 - à une classe sociale: ست أبوها، خاضرة etc .

---

[15] - DIB (Fatiha) – *Les prénoms arabes*, Paris, l'Harmattan, 1995, p. 12.
[16] - Ibid - p. 12.
[17] - NOUJAIM (Antoine), op-cit. - p. 42.

Dans certains milieux sociaux privilégiant les enfants mâles, ces noms sont parfois accordés plutôt aux filles pour faire croire à leur entourage qu'il s'agit de garçon. En tous cas quelle que soit la raison, la confusion est très probable. Rappelons, par exemple, le comique évoqué par l'ambiguïté de l'usage du nom de la nouvelle directrice عصمت dans le film: مراتي مدير عام . Dans un document officiel à traduire, si le sexe n'est pas indiqué, cette confusion peut, par contre, avoir des conséquences tragiques.

La situation se complique davantage lorsque la convention sociale est rompue au profit de l'usage d'un prénom, surtout féminin, en tant que prénom masculin. Nous avons rencontré *un* فاتن et *un* أمل . Bien que le genre grammatical de ces deux mots soit masculin en arabe, la convention sociale a voulu qu'ils soient des noms propres féminins. L'usage d'un prénom féminin pour le masculin est souvent dû également aux présupposés populaires: ayant été longtemps privés de garçons, certains parents préfèrent donner au nouveau-né mâle un prénom féminin pour détourner "le mauvais œil", de peur qu'il ne lui porte atteinte et qu'ils ne le perdent. Figurant toujours dans un document officiel à traduire n'indiquant pas le sexe, si le traducteur n'est pas préalablement averti, ces noms seront automatiquement repris par lui en tant que prénoms féminins.

Parfois même

"*la coutume, dans certaines régions arabes, amène les gens qui ont perdu des enfants à un bas-âge, à donner des noms péjoratifs à leurs nouveau-nés pour éloigner le mauvais sort*", [14]

---

[14] - CHAHINE J. -*Les milles et un noms Arabes,* Collection "Bilingue" Editions, Paris, Asfar, 1987, p. 8.

Si Michelle est le féminin conventionnel de Michel (tout comme Louis, Louise سعد، سعدية ، قدري ، قدرية) et qu'il en porte une trace grammaticale, peu de noms favorisent cette information sur le genre de l'entité désignée. Le fait que Mireille soit un nom féminin et que Bernard est masculin relève plutôt d'une *convention sociale* et non pas *linguistique*.

Cet aspect conventionnel cause parfois des difficultés de traduction lorsque le traducteur se trouve pour la première fois face à un prénom qu'il ignore. Cité dans une phrase, les accords aident à résoudre le problème. Le dictionnaire des noms propres est aussi d'un grand secours.

La situation se complique lorsque, dans un texte français, un nom de famille fait soudainement son apparition, juste une fois. Soit la phrase: "*GARY-PRIEUR en a bien distingué la différence*". Quel que soit le genre de la personne qui le porte, ce nom de famille, "Gary-Prieur", *est* masculin. Cité une seule fois dans un contexte aussi neutre, occultant complètement le genre de la personne qui le porte, il posera un problème au traducteur. Ce dernier sera contraint de trouver une structure en arabe le plus neutre possible, tout en évitant l'usage des pronoms qui, dans cette langue, révèlent explicitement le genre de la personne en question.

Cette même convention sociale veut que certains noms arabes comme رضا، عصمت، عفت، إحسان، نور، قمر، شمس etc. soient utilisés indifféremment pour les deux sexes. Situation qui peut être parfois avantageuse pour le traducteur: dans un texte à traduire, *Lune*, utilisée comme nom propre devait, selon les exigences du contexte, garder son genre (grammaticalement féminin en français, masculin en arabe). Le double usage du nom propre arabe قمر fut d'un grand secours.

"*une propriété qui caractérise le nom propre en tant qu'unité de la langue. (c'est un) prédicat de dénomination*". [11]

le contenu du nom propre,

" *lié à son usage qui lui attribue en fonction du contexte certaines propriétés de son référent initial.*" [12]

et **les connotations** du nom propre qui

"*proviennent, elles, comme pour les noms communs, des associations auxquelles peut donner lieu la forme contenue dans le prédicat de dénomination, conformément à leurs définitions habituelles. Les connotations relèvent du signe tandis que le contenu relève du référent.*" [13]

Dès qu'une relation est établie entre le nom propre, le signe ou le référent qu'il présente, une interprétation devient possible. Et c'est là que commencent les problèmes de la traduction qui dépendront du contexte. Chaque situation appellera du traducteur une solution appropriée qui doit tenir à chaque fois compte du lecteur, de l'interlocuteur visé et de leurs connaissances.

II– L'aspect sociolinguistique du nom propre et les problèmes de sa traduction:

Le sémantisme du nom propre n'est pas uniquement d'aspect linguistique. Dans certains cas, le linguistique se lie au social :

---

[11] - GARY-PRIEUR, op-cit, p. 39.
[12] - Ibid. p. 57.
[13] - Id-Ibid.

infligée au sens » [9]. Il faut noter qu'il s'agit d'un récit autobiographique de Louis ALTHUSSER connu en arabe sous le nom de لويس ألتوسير . Or il est indispensable en traduisant ce paragraphe de garder la prononciation française لوى pour maintenir la sonorité finale *i*, l'affirmation *oui*, l'homonyme *lui* et toute leur force significative.

Fonctionnant comme nom commun chargé de connotation, le nom propre pose également un problème au traducteur. Patricia MINACORI-VIBERT rapporte un exemple représentatif:

> *"Pleurer comme une madeleine" (...) l'image représente un gâteau, appelé en France une "madeleine", (...) qui réfère en 1845 à "Madeleine Paulmier, cuisinière" et qui est selon le Petit Robert un "petit gâteau sucré à pâte molle, de forme ovale, au dessus renflé" dans le texte en question "le passage fait référence à l'expression "pleurer comme une Madeleine "dans laquelle il existe une allusion à la pécheresse repentie qui inonda de ses pleurs les pieds du Christ."*[10]

Ces connotations ne doivent pas échapper au traducteur. Elles exigent une double connaissance: à la fois socioculturelle et religieuse. C'est la complémentarité de ces interprétations qui donne à cet intertexte sa force sémantique.

Pour récapituler, rappelons la distinction que fait GARY-PRIEUR entre:

le sens du nom propre, qui est

---

[9] - NOUJAIM (Antoine) - La mémoire des mots, un problème fondamental pour la traduction - In *Revue des lettres et de traductions,* N° 4, Liban, Kaslik, 1998. p. 42.

[10] - MINACORI-VIBERT (Patricia) - La traduction de la littérature enfantine: le rapport texte-image. In *Revue des lettres et de traduction université des Lettres,* N° 6, Liban, Kalisk, 2000, p. 172.

fondée sur le seul sens du nom propre en tant que signe linguistique.

Bien que les deux noms propres soient métaphoriques dans ces deux exemples, leur traduction ne se fera pas de la même façon: c'est le sens du signe (*une nuit*) qui doit figurer dans la traduction du premier exemple; une note infrapaginale précisera l'allusion au nom propre, et expliquera le jeu de mot. Alors que dans le second exemple, c'est le nom propre (لاروز) qui doit figurer dans la traduction; puis en note infrapaginale, le traducteur expliquera son double usage. Donc, la décision à prendre doit tenir compte de la spécificité de chaque cas.

Un nom propre insignifiant peut devenir métaphorique grâce à toute une interprétation très fine de ses composantes, et à l'usage significatif de son homonyme. C'est ce que révèle le passage suivant:

> « Lorsque je vins au monde, on me baptisa du nom de Louis. Je ne le sais que trop. Louis: un prénom que très longtemps j'eus littéralement en horreur. Je le trouvais trop court, d'une seule voyelle, et la dernière, le i, finissait en un aigu qui me blessait (...). Sans doute il disait aussi un peu trop, à ma place : *oui* et je me révoltais contre ce « oui » qui était le « oui » au désir de ma mère, pas au mien. Et surtout il disait : *lui*, ce pronom de la troisième personne, qui, sonnant comme l'appel d'un tiers anonyme, me dépouillait de toute personnalité propre, et faisait allusion à cet homme derrière mon dos: *Lui, c'était Louis*, mon oncle, que ma mère aimait, pas moi. » [8]

Un tel paragraphe ne peut pas produire le même effet sur le lecteur de la langue réceptrice en « *l'absence de notes explicatives du traducteur qui pourraient compenser la perte*

[8] - ALTHUSSER (Louis) – *L'avenir dure longtemps*, Paris, Editions STOCK/IMEC. 1992 - pp. 33/34.

ce sens dans une phrase, il sera possible d'utiliser Juliette - comme équivalent - pour lui rapprocher l'allusion.

D'autres traits pertinents sont également possibles entre Layla et Juliette: les familles qui s'opposent à l'union des amants et à leur amour. À la différence de la première, cette connotation exige une connaissance plus avancée des représentations stéréotypées sur le "*référent initial*". En traduisant, avant de permuter les deux prénoms dans ce cas précis, il faudra d'abord s'assurer que les destinataires comprendront la même chose.

Chaque information sur le porteur d'un nom propre est une "*entrée encyclopédique*", le tout représente un

> "*dossier, c'est à dire un ensemble de connaissances constitutives d'un savoir au sujet de ce porteur et de lui seul*"[5] .

Dans les exemples:

كرهت العمر إلا ليلة (ليلى)

Je m'appelle Larose (la rose), ça ne se sent pas.

Une connotation différente y intervient: le sens du signe est associé au nom propre. Ce n'est plus un nom propre référentiel mais un nom propre métaphorique [6]. Le sémantisme du nom propre tient dans ces exemples à la connotation dégagée du signe, alors que dans les exemples précédents, il tient au contenu du référent. C'est une "*interprétation dénominative*"[7],

---

5 - Cf. GOUVARD, op-cit. - p. 72-76.

6 - Cf. KERSTIN (Jonasson), Les noms propres métaphoriques, construction et interprétation. In, *Langue française*, n° 92 , décembre 1991, Paris, Larousse, p. 64.

7 - GARY-PRIEUR, op-cit. – p. 58

concepts ou à d'autres entités, ou être chargés de connotations et de significations.

Dans certaines langues, comme l'arabe, le nom propre peut être à l'origine un nom commun, un adjectif, un superlatif ou autres, c'est à dire, avoir déjà un sens en tant que signe avant d'être utilisé comme nom propre. Ce n'est pas le cas des noms propres français. Dans l'exemple: "Layla arrive", le signe Layla veut dire *une nuit*. Le nom propre, lui, désigne une personne dont je n'ai aucune connaissance sauf qu'elle s'appelle Layla et qu'elle arrive. Dans l'exemple: "Juliette arrive", le signe Juliette n'est pas lexicalisé, le contenu reste le même: la personne dont le nom est Juliette, arrive.

Si le signe Juliette n'a pas en soi un sens, le nom propre Juliette n'est pas complètement vide de sens. Dans un contexte, ce prénom peut référer à une entité connue: la Juliette Shakespearienne, "*référent initial*"[2] qui le charge d'une connotation: ici, l'amour. C'est à partir de la connaissance du référent initial que commence "*l'interprétation identifiante*"[3].

Comme Juliette, Layla aussi peut, dans un contexte, avoir la même connotation: l'amour, lorsqu'elle réfère à la fameuse Layla de Qa'is, surnommé Majnun.

Donc, que ce soit Layla ou Juliette, les deux prénoms véhiculent, dans ce cas précis, un sémantisme stéréotypé, référant couramment à l'amour selon la représentation collective [4] qui les en a chargé. En traduisant, si le destinataire français ne sait pas à quoi réfère le nom « Layla » utilisé dans

---

[2] - GARY-PRIEUR– (Marie-Noële), *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994. p. 34.

[3] - Ibid. - p59.

[4] - Cf. GOUVARD, op-cit. - p. 76 – 79.

La traduction du nom propre

Camélia SOBHY*

Quelle que soit la traduction effectuée et la langue d'origine, le problème de la traduction du nom propre se pose sans relâche. Souvent, la remise d'une traduction traîne à cause de quelques noms propres qui restent à être traduits. Le problème se pose chaque fois différemment, attirant notre attention d'abord sur la diversité des catégories que nous pouvons classer sous cette nomination, ensuite sur la diversité des exigences que nécessite leur traduction.

Dans les lignes qui vont suivre, nous exposerons les divers aspects de ce problème à partir de l'étude de quatre dimensions: I- sémantique, II- sociolinguistique, III- graphique et phonétique.

1 – Le sémantisme du nom propre et les problèmes de sa traduction:

Un nom propre sert à désigner une entité qui le gardera "*dans tous les mondes possibles*"[1], d'où la rigidité de ce nom propre qui sert à désigner cette entité en particulier et non pas une autre. En principe, ce désignateur rigide qui réfère directement à une entité, n'en prédit rien. Ce postulat est toutefois moins évident que cela ne paraît. Si les noms propres sont parfois dépourvus de sens, ils peuvent référer à des

* - Professeur adjoint au département de langue française - Faculté des Langues (Al-Alsun) - Université d'Ain-Shams.

[1] - GOUVARD (Jean-Michel) - *La pragmatique outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998. p. 62.

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد للقاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧

- مكتبة زهراء الشرق

١٦ش محمد فريد - القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢

- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

- مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

- مكتبة الآداب

٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

- مكتبة دار العلم

الفيوم - حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

رقم الايداع	٢٠٠٣/٤٧٥٥

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٧٧٩٧٥٥٠

الأمل للكمبيوتر

أحمد عبد المقصود

ت : ٤٥١٩٢٦٢ - ٠١٠٣٠٨١١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- La traduction du nom propre Camélia Sobhy.
- SELF Definitions in Women's Literature: A Comparative Analysis of Saudi. Arabian Women Writers and Their American Counterparts.
- « Neiges de Marbre » de Mohammed Dib, 'Roman de L'absence
- La lunga vita di Marianna Ucria tra scrittura romanzesca e scrittura teatrale

No. (22)

DC. 2003



مكتبة الأنجلو المصرية